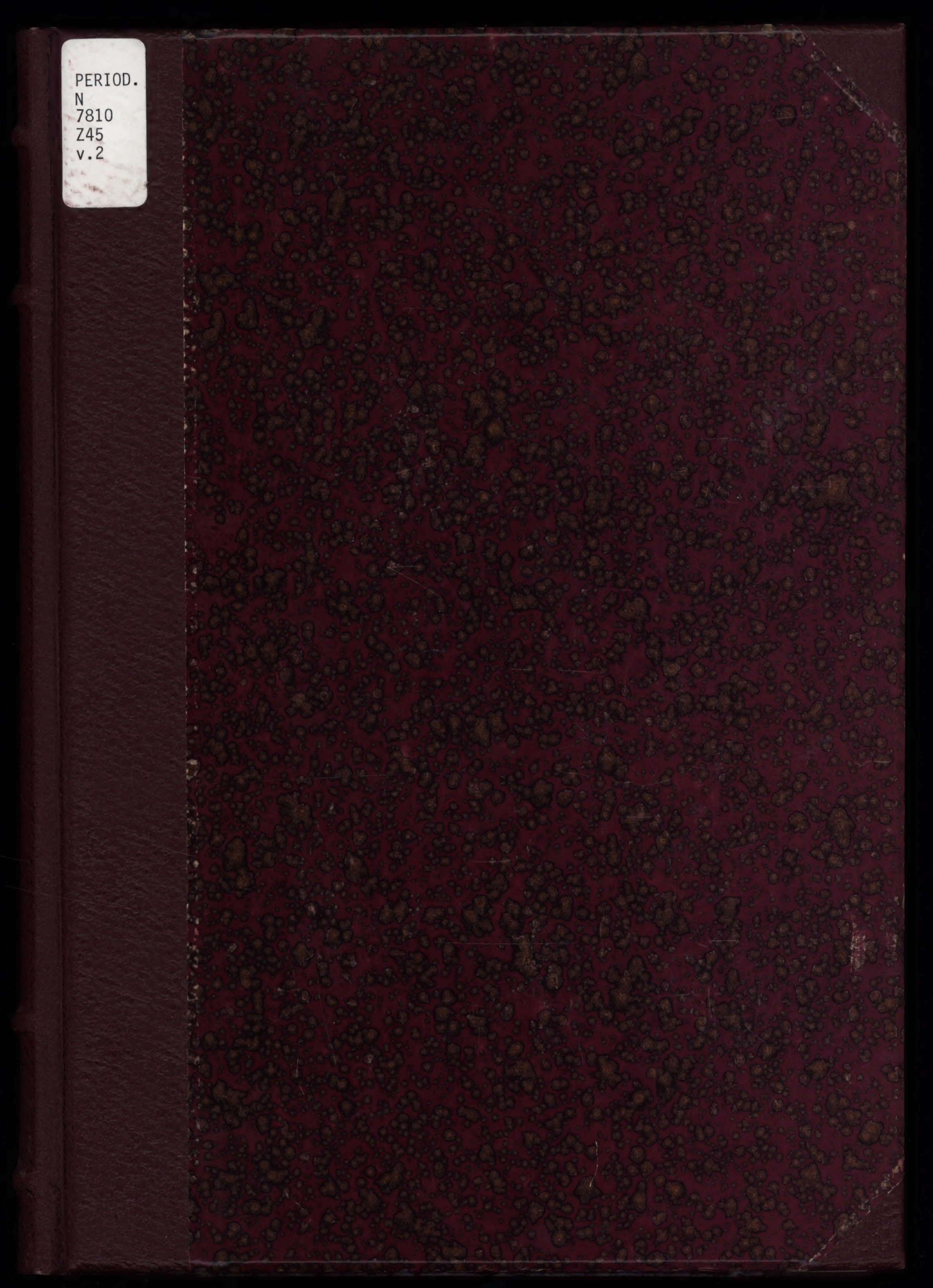
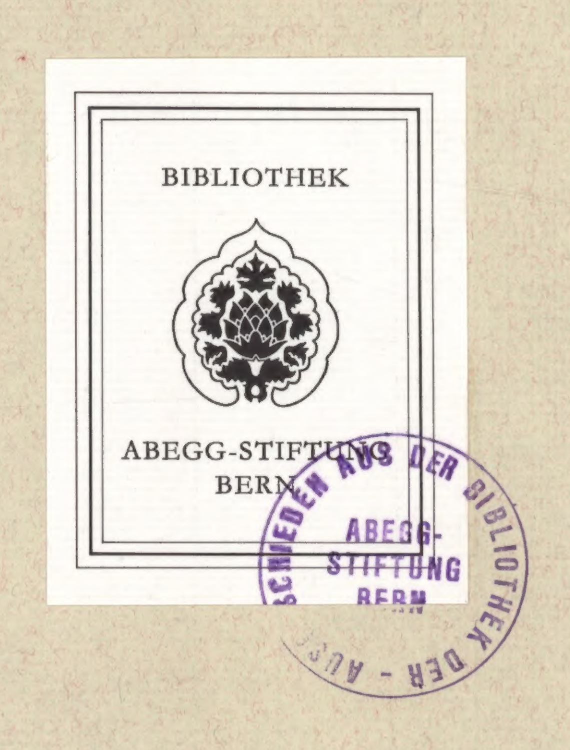
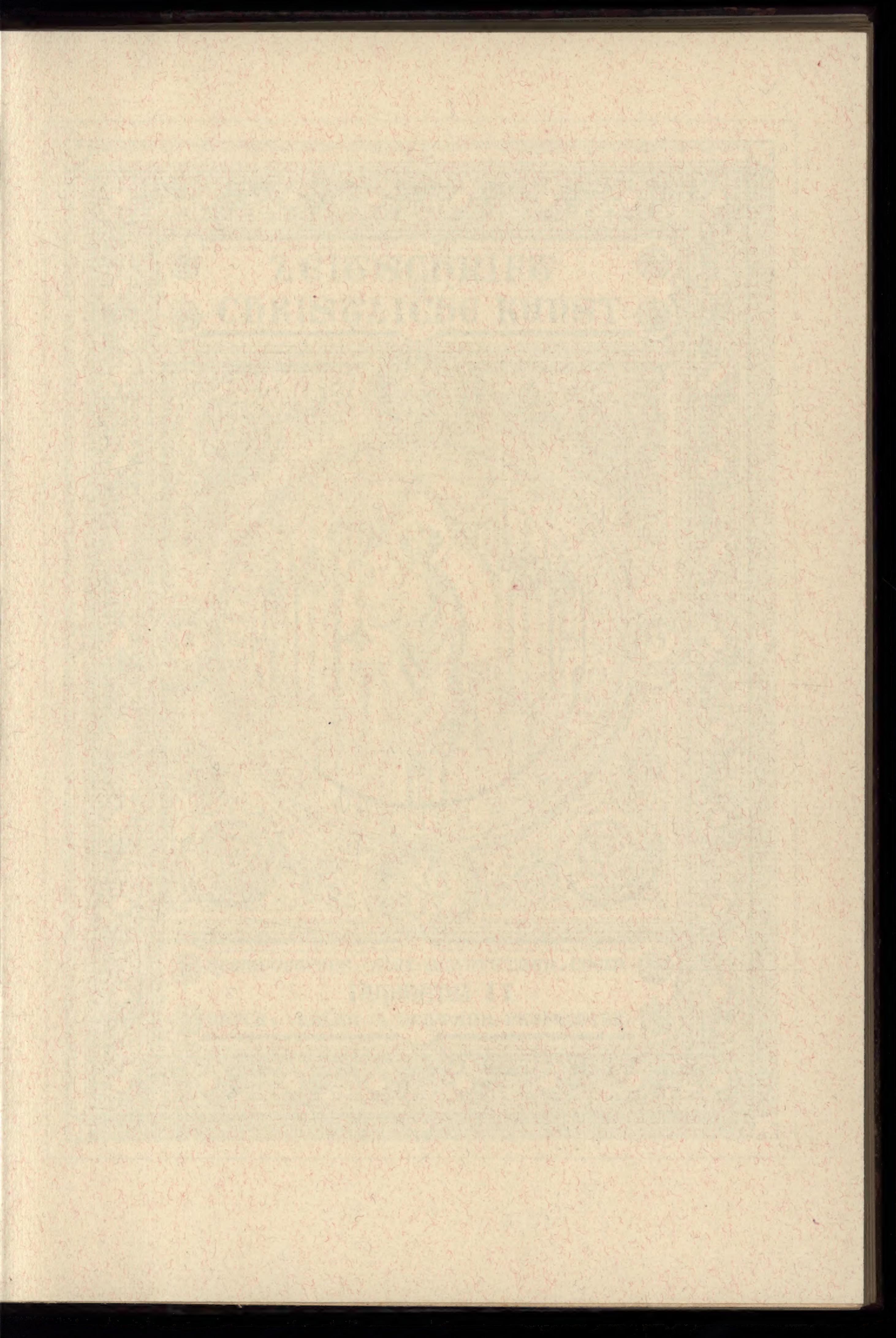
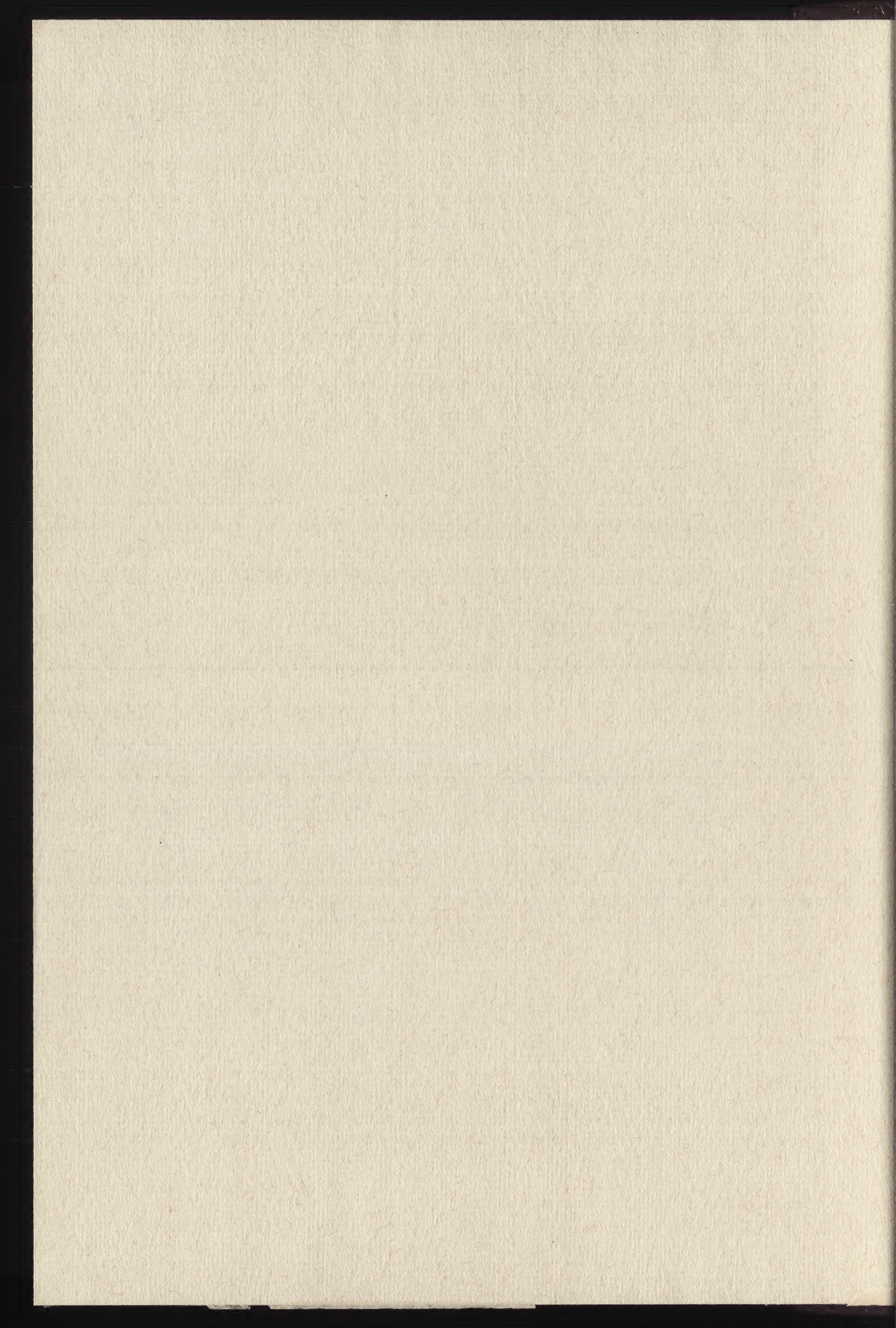
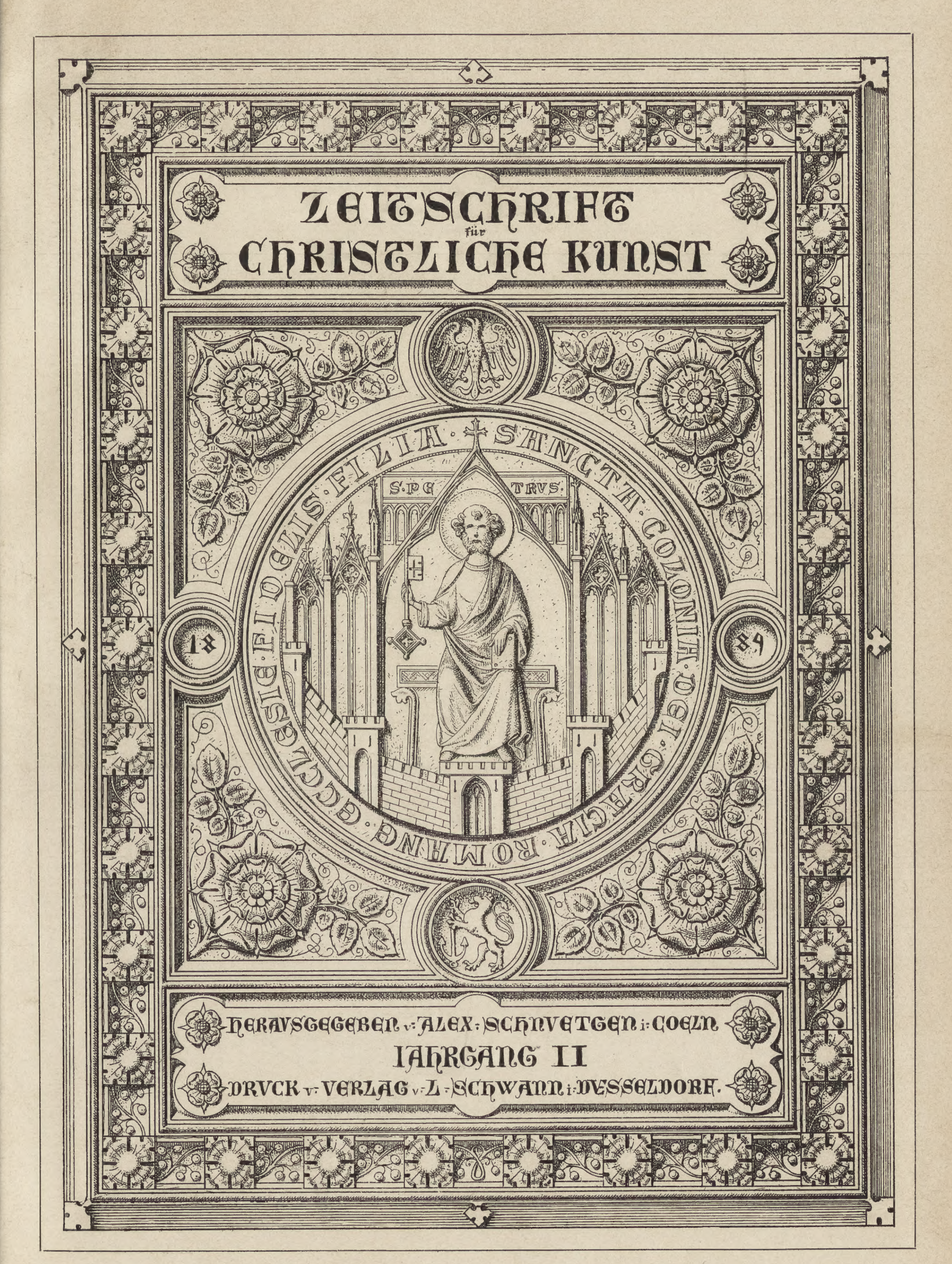
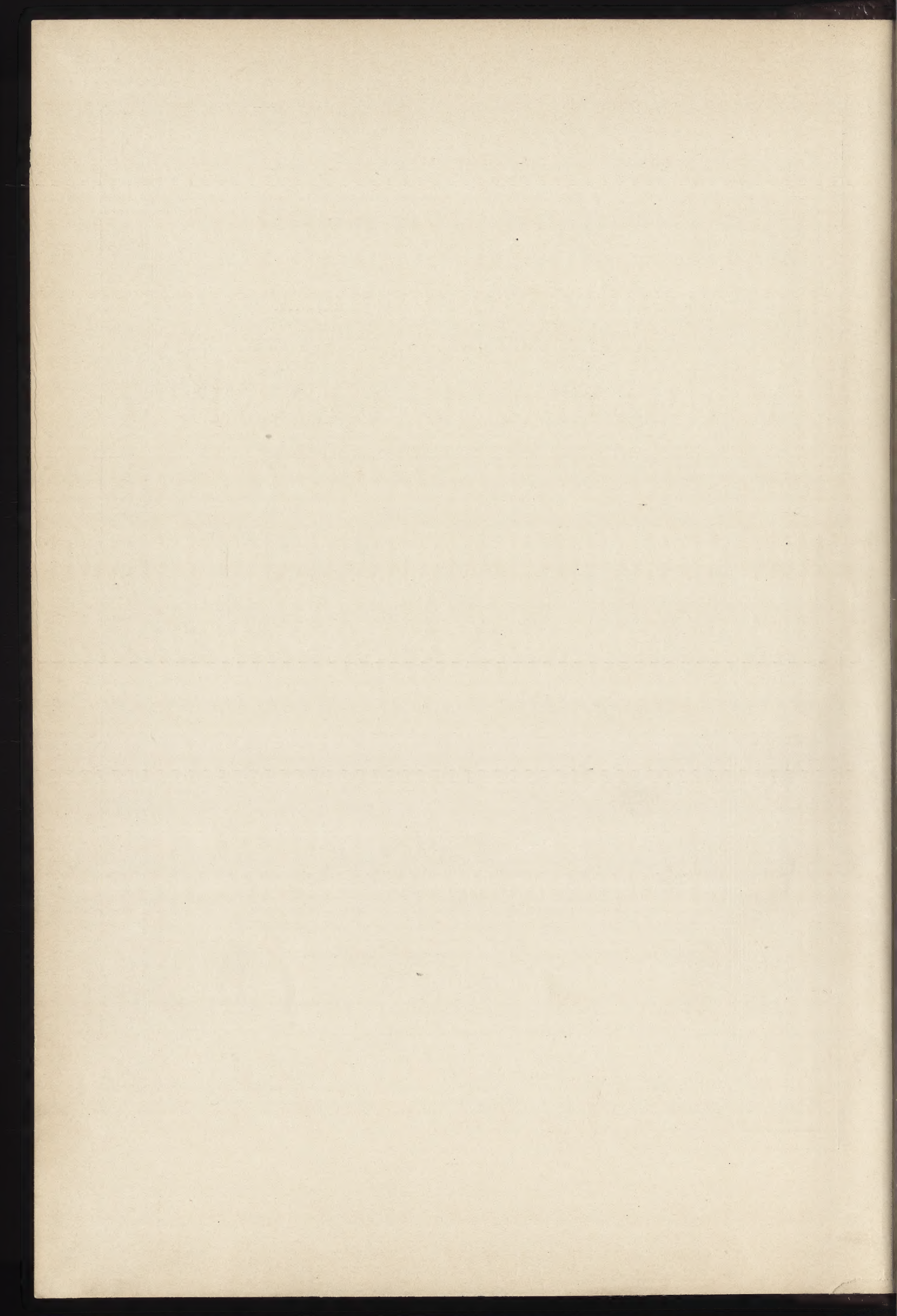

PERIOD.
N
7810
Z45
v.2


BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN






ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA
S · PE TRUS
18
89
HERAVSGEGEBEN V. ALEX. SCHNVETGEN I. COELN
IAHRGANG II
DRVCK V. VERLAG V. L. SCHWANN I. DVSSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1889. II. JAHRGANG. 1889.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

A. Inhalts-Verzeichniss

zum II. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge, Nachrichten und Ausstellungen.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.

B. Register.

I. Personen - Register.

II. Orts-Register.

C. Verzeichniss der bisherigen Mitarbeiter.

Kunstbuchbinder Paul Adam in Düsseldorf.
Rektor Joseph Aldenkirchen in Viersen.
Graf J. Asseburg in Godelheim.
Benefiziat Karl Atz in Terlan bei Meran.
Pater Stephan Beissel, S. J., in Exaeten.
Dompropst Dr. Karl Berlage in Köln.
Geheimrath Direktor Dr. W. Bode in Berlin.
Dr. F. Crull in Wismar.
Pfarrer J. Dettmer in Herford.
Pfarrer A. Ditges in Köln.
Rentner Ludw. Dolberg in Ribnitz.
Professor W. Effmann in Münster i. W.
C. von Fabriczy in Stuttgart.
Pfarrer Dr. Falk in Kl.-Winternheim bei Mainz.
Baumeister L. von Fisenne in Meerssen.
Stadtpfarrer Fuhrmans in Geifslingen.
Professor L. Gmelin in München.
Kaplan Mathias Göbbels in Köln.
Dr. Cl. Frhr. v. Heereman in Münster i. W.
Baumeister Christoph Hehl in Hannover.
Bauinspektor F. C. Heimann in Hildesheim.
Hofgoldschmied G. Hermeling in Köln.
Regierungs-Baumeister R. Herzig in Kreiensen.
Domkapitular Dr. Anton Heuser in Köln.
G. Humann in Essen.
Domkapitular Dr. Jakob in Regensburg.
Bauführer Karl Illert in Cassel.
Oberbürgermeister a. D. L. Kaufmann in Bonn.
Professor Dr. Paul Keppler in Tübingen.
Historiker Leonh. Korth in Köln.
Professor Dr. F. X. Kraus in Freiburg i. Br.
Architekt Th. Kremer in Köln.
Pfarrer J. Liell in Taben.
Geheimrath Professor Dr. H. Loersch in Bonn.
Regierungs-Baumeister W. Ludowigs in Münster.
Direktor F. Luthmer in Frankfurt.
Bildhauer Wilh. Mengelberg in Utrecht.
Rentner J. J. Merlo in Köln.
Geistl. Rath Münzenberger in Frankfurt.
Professor Dr. W. A. Neumann in Wien.
Pfarrer J. Pieper in Brenken.
Kaplan A. Plönnis in Münstereifel.
Religionslehrer J. Prill in Essen.
Appellationsger.-Rath a. D. Dr. A. Reichensperger in Köln.
Bauinspektor a. D. Richter (†) in Bonn.
Professor Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.
Bauinspektor G. Sommer in Wernigerode.
Geistl. Rath Dr. Fr. Schneider in Mainz.
Privatdozent G. Schönermark in Hannover.
Architekt Erasmus Schüller (†) in Köln.
Bauinspektor C. Steinbrecht in Marienburg.
Professor Dr. R. Steche in Niederlöfsnitz.
Dr. L. Sträter in Aachen.
Maler Friedr. Stummel in Kevelaer.
Direktor Dr. Henry Thode in Frankfurt.
Professor Dr. Anton Weber in Regensburg.
Pfarrer Otto Wiecker in Peine.
Baumeister H. Wiethase in Köln.



Abhandlungen.

Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts.

Mit Farbendruck (Tafel I).

Prächtige Glasmalereien des Mittelalters haben sich zahlreich erhalten nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland, hier wohl am zahlreichsten aus dem XIV. Jahrhundert. Die meisten derselben befinden sich noch an ihren ursprünglichen Stätten, manche, wohl zum gröfseren Theile solche aus abgebrochenen Kirchen oder Klöstern, haben in öffentlichen oder privaten Sammlungen Unterkommen gefunden. Vor fast allen anderen zeichnet sich die Sammlung von Glasgemälden im Kunstgewerbe-Museum zu Köln, die wohl sämmtlich rheinischen, meistens kölnischen Ursprunges sind, durch deren Zahl und Bedeutung aus. Da aus ihr noch nichts veröffentlicht worden ist, so hoffen wir aus dieser Quelle noch des öfteren schöpfen zu können.

Für diesmal greifen wir ein viereckiges Fenster heraus, welches, obwohl dem XIV. Jahrhundert angehörig, doch nur eine Höhe von $71^1/_2$ *cm* und eine Breite von $38^1/_2$ *cm*, mithin wohl nicht eine Kirche, sondern vielmehr eine Sakristei oder einen sonstigen Anbau an jene geschmückt hat. Trotz dieser kleinen Dimensionen, in denen Glasgemälde aus dieser Zeit Seltenheiten sind, hat es einen durchaus monumentalen Charakter in der Anordnung wie in der Durchführung, so dafs es mit geringen, vornehmlich auf den lichten Hintergrund bezüglichen Abänderungen auch auf viel gröfsere Verhältnisse übertragen werden könnte. Da es nicht nur in Bezug auf Zeichnung und Technik, sondern auch in Bezug auf die Färbung von mustergültiger Bedeutung ist, so hat sich eine farbige Wiedergabe desselben hier besonders empfohlen, welche allerdings, wie alle Abbildungen von Glasgemälden, den leuchtendenr Effekt des Originals kaum anzudeuten vermag. An diese knüpfen wir einige nähere Er örterungen an unter besonderer Hervorhebung de praktischen Gesichtspunkte.

Lösen wir dieses Fenster in seine Hauptbestandtheile auf, so haben wir die Figur, deren Hintergrund, die architektonische Umgebung, den Rand im Einzelnen zu prüfen.

Die Figur stellt den (mehr als Prophet wie als Büfser aufgefafsten) heil. Johannes Baptist dar, in sehr einfacher Anordnung, aber in der strengen Stilisirung, wie sie namentlich der kölnischen Schule in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts eigenthümlich war. Wenige kräftige Linien mit ganz spärlichen Schatten markiren die etwas kurze, gedrungene Gestalt, die, von ihrem Attribut abgesehen, aus nur drei Farben gebildet ist. Ein blafsröthlicher Fleischton bezeichnet Kopf, Hände und Füfse, ein kräftig leuchtendes Roth das Untergewand, ein saftiges Gelb Mantel nnd Nimbus. Diese einzelnen Farbentöne sind durch Umrifsbleie mit einander verbunden, die zugleich mit Einschlufs eines Nothbleies in dem für ein Glasstück zu grofsen Obergewande die Hauptkonturen der Figur bilden. Alle anderen Linien sind mit Schwarzloth eingebrannt, welches bekanntlich mit seinem schwärzlichen resp. bräunlichen Ton bis tief in's XIV. Jahrhundert hinein die einzige Schmelzfarbe der Glasmaler war.

Der lichte Hintergrund, von dem die Figur sich (auf ganz kurze Entfernungen, wie sie für dieses kleine Fenster sicher vorgesehen waren,)

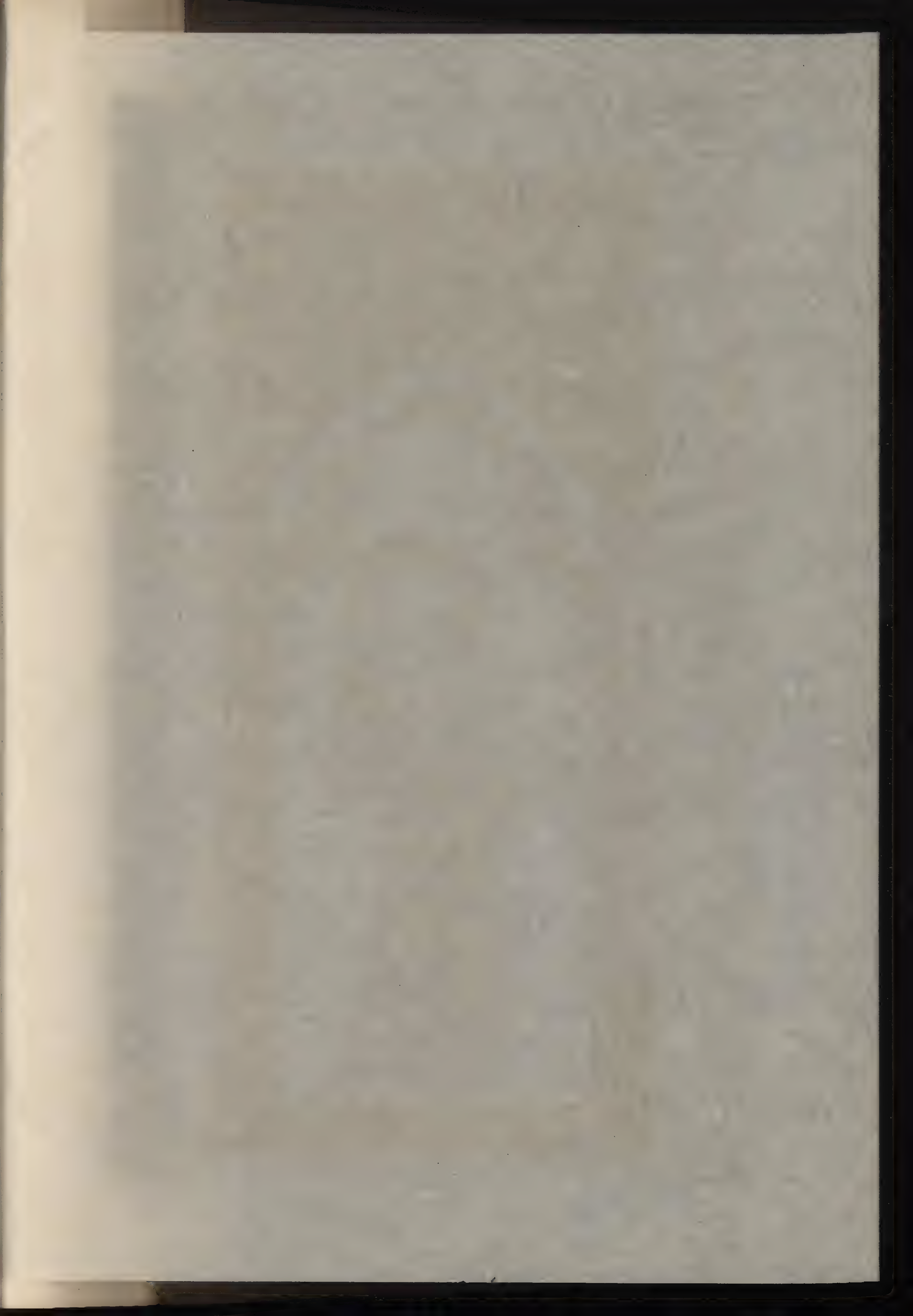
Die obige Initiale (deren unterer Ausläufer zur Einfassung der ganzen Seite weitergeführt werden kann) ist dem Kodex CXLIX der Kölner Dombibliothek entnommen. Er besteht in einem „Canon seu ordo missae solemniter cantandae" mit vielen Präfationen, ist auf's Prachtvollste geschrieben und mit sehr vielen bunten Zierbuchstaben ausgestattet, auch mit zwei figürlichen Darstellungen, von denen die eine in herrlicher Ausführung die Kreuzigung darstellt (Kanontafel), die andere einen celebrirenden Priester. Stifter ist der im Jahre 1357 gestorbene Domdekan Konrad von Rennenberg.

vorzüglich abhebt, setzt sich hier aus weifslich-grünlichen, etwas gedämpften Glasstücken zusammen, die durch Nothbleie verbunden sind. Ringsumher läuft ein schwärzlicher, zugleich die Figur einrahmender Rankenzug, von dem als Belebung und Verzierung des Hintergrundes die einzelnen Eichenzweige ausgehen. Die daran befindlichen, nur in ihren Umrissen gezeichneten naturalistisch behandelten, weil der heimischen Fauna entnommenen Blätter füllen in reicher Mannigfaltigkeit und Abwechselung den Hintergrund sehr geschickt aus. Diesen, noch mehr aber die runde Scheibe mit dem Lamm Gottes, welche der Vorläufer des Herrn in der Hand hält, kann man als Grifaille-Malerei bezeichnen, weifsliches Bildwerk auf grauem Grund, wie es namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert zur Erreichung hellerer Lichtwirkung sehr beliebt war. Die Kreuzschraffirung des Grundes (wie sie sich hier aufsergewöhnlicher Weise in schräger Strichlage findet), gilt bei dieser Technik als besonders charakteristisch.

Die architektonische Umgebung, welche die Glasmaler fast nur bei Standfiguren zu deren Einfassung resp. Bekrönung zur Anwendung brachten und stets im Stile ihrer Zeit behandelten, besteht hier in zwei Säulchen, die den nasenbesetzten Bogen tragen, und in zwei diese flankirenden Strebepfeilern, die in Fialen auslaufen und den Wimperg einschliefsen. Diese ganze Architektur, die nicht nach konstruktiven Rücksichten, sondern rein dekorativ behandelt ist, ist nur aus gelben durch Kreuzschraffuren gegliederten Glasstücken zusammengesetzt, mit Ausnahme der blauen durch weifsliche Rosetten gemilderten und belebten Hohlkehle. Diese ganze Anordnung ist so schlicht wie möglich und doch sehr wirkungsvoll.

Der Rand, der sich unmittelbar an diese Architektur anschliefst, setzt sich aus einem schmalen aber kräftig wirkenden Rautenfries (resp. Edelsteinkette) zusammen und aus einem weifslichen Streifen, der von der dunklen Steinkante die leuchtende Fensterfläche möglichst scharf abheben soll. — Die beiden Eisenstangen, welche sie quer durchschneiden, die sogen. Windeisen, die an einigen Stellen mit den Bleiruthen verbunden, mit ihren Endpunkten in die Steinfalz einzulassen sind, haben den Zweck, dem Fenster stärkeren Halt und gröfsere Widerstandsfähigkeit zu geben.

Fassen wir die charakteristischen Eigenschaften dieses Fensters, welche zugleich als ebenso viele Vorzüge der mittelalterlichen Glasmalerei erscheinen, in wenigen vor Allem ihre praktische Vorbildlichkeit betonenden Worten zusammen, so müssen wir die einfache, klare Anordnung, die strenge, bestimmte Umrifszeichnung, die Beschränkung in Bezug auf die Zahl der Farben und die harmonische Vertheilung derselben besonders betonen. Gerade diese vier Eigenschaften sind es, welche diesem Fenster, wie jedem guten Glasgemälde, seine milde harmonische Wirkung sichern, welches das Auge nicht blenden und verwirren, sondern beruhigen und fesseln soll. Zu dieser gehört freilich aufser der richtigen monumentalen Zeichnung und der gleichmäfsigen Farbenvertheilung das entsprechende mit der hinreichenden Leuchtkraft versehene Glasmaterial, als welches wenigstens für die figürlichen Parthieen das sogenannte Antik-Glas entschieden den Vorzug verdient, welches dem mittelalterlichen Glase auf's Sorgfältigste nachgebildet ist und zuerst in England wieder eingeführt wurde, seit einer Reihe von Jahren aber auch in Deutschland (Schliersee und Zwiesel) in vorzüglicher Qualität geblasen wird. Vor dem gegossenen Kathedral-Glase, welches für Teppichmuster und ungemalte Bleifenster durchaus geeignet ist, hat es namentlich die herrliche oscillirende Wirkung voraus, die zumal den figürlichen Darstellungen ihren besonderen Reiz gibt. Ihn vermag aber auch nur der Glasmaler, nicht der wenn auch sonst noch so gewandte Zeichner, durch die richtige Auswahl und geschickte Zusammenstellung der Töne herbeizuführen, von denen die Wirkung so wesentlich abhängt. Wo von einer Farbe zu grofse Stücke verwendet, oder die einzelnen Farben nicht in der richtigen, ihrer Strahlkraft entsprechenden Weise vertheilt sind, wo Ornament und Figuren sich nicht die Waage halten und wie in der Flächen- so in der Linien-Behandlung miteinander wetteifern, da mögen die Entwürfe noch so sorgfältig, schön und geistreich sein, aus ihnen werden niemals Glasgemälde hervorgehen, die einen monumentalen Charakter haben und das Innere der Denkmäler mit jenem warmen Lichte zu durchfluthen vermögen, welches ihnen einen so eigenthümlichen, geheimnifsvollen Zauber verleiht. Schnütgen.





Kölnisches Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts

im Kunstgewerbe-Museum zu Köln.



Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlofskirche zu Marienburg.

Mit Lichtdruck (Tafel II) und 2 Textskizzen.



Ein eigenartiges Säkular-Fest könnte gegenwärtig die Marienburg feiern: Vor hundert Jahren war es, als der Architekt Gilly auf einer Reise nach Preufsen die Marienburg gleichsam wiederentdeckte und jene aufsehenmachenden Prospekte des Schlosses zeichnete, welche alsbald durch die 1797 erschienenen Frick'schen Kupferätzungen allgemeiner bekannt wurden.

Dies letztere Prachtwerk wirkt mit unwiderstehlichem Zauber auf den Beschauer und hat beständig begeisterte Theilnahme für das merkwürdige Baudenkmal geweckt: welches — Kloster, Festung und Fürstensitz zugleich — die wichtigsten Kultur-Errungenschaften des Mittelalters in sich vereinte und noch heut dem Besucher in Erinnerung bringt.

Seit hundert Jahren hat das Suchen und Forschen in der Marienburg nicht aufgehört und sie bewährte sich als immer-ergiebige Fundstätte.

Wir wollen von den Schätzen einen Gegenstand auswählen und von der alten Bemalung der Schlofskirche, welche im sogen. Hochschlosse eingebaut liegt, kurzen Bericht geben.

Diese Kirche ist ein einschiffiger beträchtlich langer Raum (z. V. Textskizze I). Hohe, schöne Sterngewölbe, welche von reichen Wanddiensten aufsteigen, überspannen ihn: die Dienste entspringen aus Bilddächern; die Bilddächer dienen den Steinbildern der Apostel als Krönung, und diese Statuen reihen sich auf einem Gurtgesims hin, welches die Wände derart theilt, dafs auf Unten ein Drittel von 4 *m* Höhe kommt (z. V. Textskizze II).

Dies untere Wanddrittel ist überaus sorgfältig ausgestattet: ein schweres Gestühl aus Eichenholz, zum Theil noch erhalten, läuft ringsum, und über demselben gliedert sich die Wand in Blendbogen, welche eine ununterbrochene Reihe von Bildrahmen abgeben.

Das Kircheninnere erfuhr in früheren Jahrhunderten mehrmals Uebertünchungen. Man entdeckte etwa vor einem Jahrzehnt, nach Beseitigung der Tünche, überall die ursprüngliche Bemalung und fand später auf dem Gurtgesims die Inschrift, welche Jahr und Tag der Vollendung der Kirche meldet:

Unsirs herin jare louf
tusunt drihundirt was zu houf
daruf vir und virzik jar
ich gotis hus vollbracht ward gar
also da der zwelfbotin tag
Philippi und Jacobi gelag . . . . .
(1. Mai 1344!)

Dieser Zeit gehört wahrscheinlich auch die Bemalung an! — und zwar die obere so gut wie die untere, obwohl beide verschiedene Hände und sehr unterschiedliches Können verrathen. — Oberhalb kommt es in der Hauptsache auf die Färbung der architektonischen Gliederungen hinaus: der Kragsteine, Figuren, Dienste, Gewölbrippen und Schlufssteine. — Unter dem Gurtgesims dagegen, unter dem Rahmwerk der Blendbogen, finden sich kunstvolle Temperagemälde, figurenreiche Bilder neben Einzelgestalten von Rittern und Geistlichen, Engeln und Heiligen, Ungethümen und Teufeln. Was sollen nun diese Darstellungen bedeuten?

Es war daran schon viel geräthselt, man konnte diese als alttestamentliche Gestalten erkennen, jene als Apostel oder Märtyrer, — hier das jüngste Gericht, dort die heilige Familie — jedoch kam man nicht über die Ansicht hinaus, dafs eine zufällige oder willkürliche Zusammenordnung vorläge, welche in der Hauptsache ornamental wirken solle, weshalb denn auch auf die attributale Kennzeichnung der einzelnen Personen so wenig Gewicht gelegt sei. — Und dennoch widerstrebte solche Annahme einem Jeden, welcher die feste Gesetzmäfsigkeit der mittelalterlichen Anschauungen und Kunstformen kennt und sich durch Arbeiten wie die E. aus'm Weerth's hat überzeugen können, welche Gedankeneinheit und Monumentalität die gröfseren Malwerke des Mittelalters auszeichnet.

Es fand sich denn auch für Marienburg die Erklärung und sie fiel so einfach aus, dafs man sich fast schämte, sie nicht gleich entdeckt zu haben.

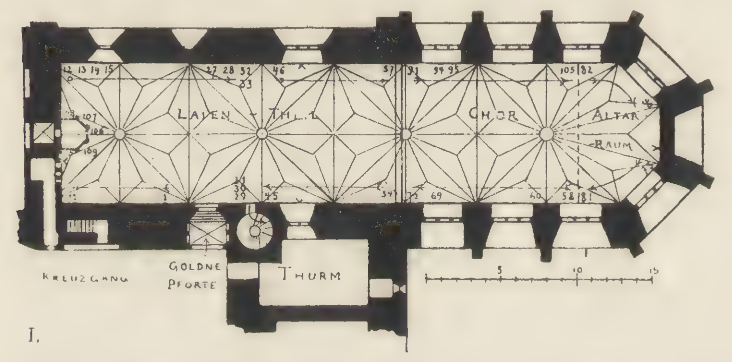
Nichts Geringeres als die Geschichte der christlichen Kirche, von Anbeginn bis zu den künftigen Dingen, steht, wie mit Sätzen eines verständigen Lehrbuchs, ringsum auf die Wände gemalt! (Der Bemalungsplan soll an der Hand

der beigefügten Grundrifsskizze erläutert werden: Durch die Pfeile wird die Bildfolge innerhalb der einzelnen Gruppen bezeichnet, die Zahlen folgen dem Gange des Gedankens und dienen zur Beziehung zwischen Bildwerk und Text; vorweg sei noch erwähnt, dafs die Darstellung zwar einheitlich von West nach Ost fortschreitet, die einzelnen Gruppen jedoch seitens des Beschauers wie eine Schrift von links nach rechts abgelesen werden müssen.)

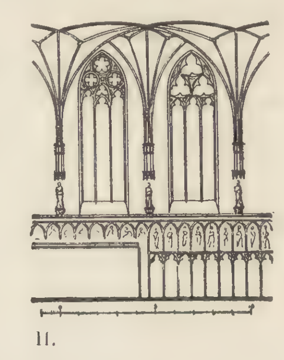
Der Westtheil der Kirche, der Raum der Ritterbrüder, liegt im Halbdunkel. Tritt man durch die gold'ne Pforte ein, so eilt das Auge vorerst nach der Lichtquelle, dem Chor, wo von der Altarwand das überlebensgrofse Halbbild des Heilandes herabsieht und im Gewölbschlufs die heilige Familie thront, von Engeln umschwebt. Alsdann fällt das gesammelte Auge auf den Bildfries.

Nun tritt die Erlösung der Menschheit ein durch Christum, den Messias. Es ist dies bei der gold'nen Pforte, also gerade in der Mitte der Laienkirche, auf beiden Wänden zur Darstellung gebracht: rechts durch die Menschwerdung des Heilandes (Nr. 29, Anbetung des Christkindes durch Simeon), die Ueberwindung der Sünde durch die Bufse (Nr. 30, Maria Magdalena beim Gastmahl des Zöllners) und durch die Weltherrschaft des Kreuzes (Nr. 31, vier Engel mit der kreuzgekrönten Weltkugel), — links ist der Bildfries durch die in Relief hervorgehobene Gestalt des lehrenden Heilandes (Nr. 32) unterbrochen und darüber ist die Heilsthat selbst durch das Holzschnitzwerk des Kruzifixus (Nr. 33) angebracht.

Von hier an bis zu den Chorstufen, also im zweiten Theil der Laienkirche, sehen wir die neue Kirche verherrlicht. Man zählt je



I.


II.

Die Längswände des Laientheils, von der Westwand an bis zu den Chorstufen, sind durch eine Unterbrechung der Architektur bei der gold'nen Pforte deutlich in zwei Theile geschieden. Der westliche enthält die Darstellungen des Alten, der östliche die des Neuen Bundes.

An der Pforte bei 1 setzen wir den Anfang. Die ersten Bilder 1—11 sind leider sehr zerstört gefunden, jedoch als alttestamentliche Gestalten hinreichend gesichert. Jenseits nun setzt sich mit Samuel (12) und den drei Königen Saul, David und Salomo (13, 14, 15) die Reihe der Vertreter der Heilsvorbereitung fort und endet mit den Kriegsgestalten der Makkabäer, Judas und Jonathas (27 und 28).

Bis hier breitet sich oberhalb der Bilder ein schwerer Vorhang aus, unter welchem hin und wieder ein Scheusal hervorgrinzt: das bedeutet den Schleier der Unvollkommenheit, welcher über den Satzungen des Alten Bundes lastet.

12 Bildfelder rechts und links, welche 12 Propheten und Apostel, abwechselnd angeordnet, enthalten.

Die Reihe beginnt rechts bei 34 mit Petrus und geht bis 45, springt dann über zur linken Wand und läuft von 46—57. Die Propheten tragen Schriftbänder, die Apostel weisen triumphirend das aufgeschlagene Evangelium, und statt des finsteren Vorhangs krönen lichte, prächtig - phantasiereiche Giebelbauten diesen Theil des Bildfrieses.

Wir überschreiten nun zwei Stufen zum Chor und treffen an den Wänden eine abweichende nämlich höher gerückte und mafswerkartig gehaltene Form der Blendbogen. — Hier wird uns die Weiterentwickelung der christlichen Kirche vorgestellt in den Gewährsmännern, welche durch That, Lehre und Lebenswandel in der Kirchengeschichte hervorleuchten und welchen von der Kirche die Krone der Heiligkeit zugesprochen ist.



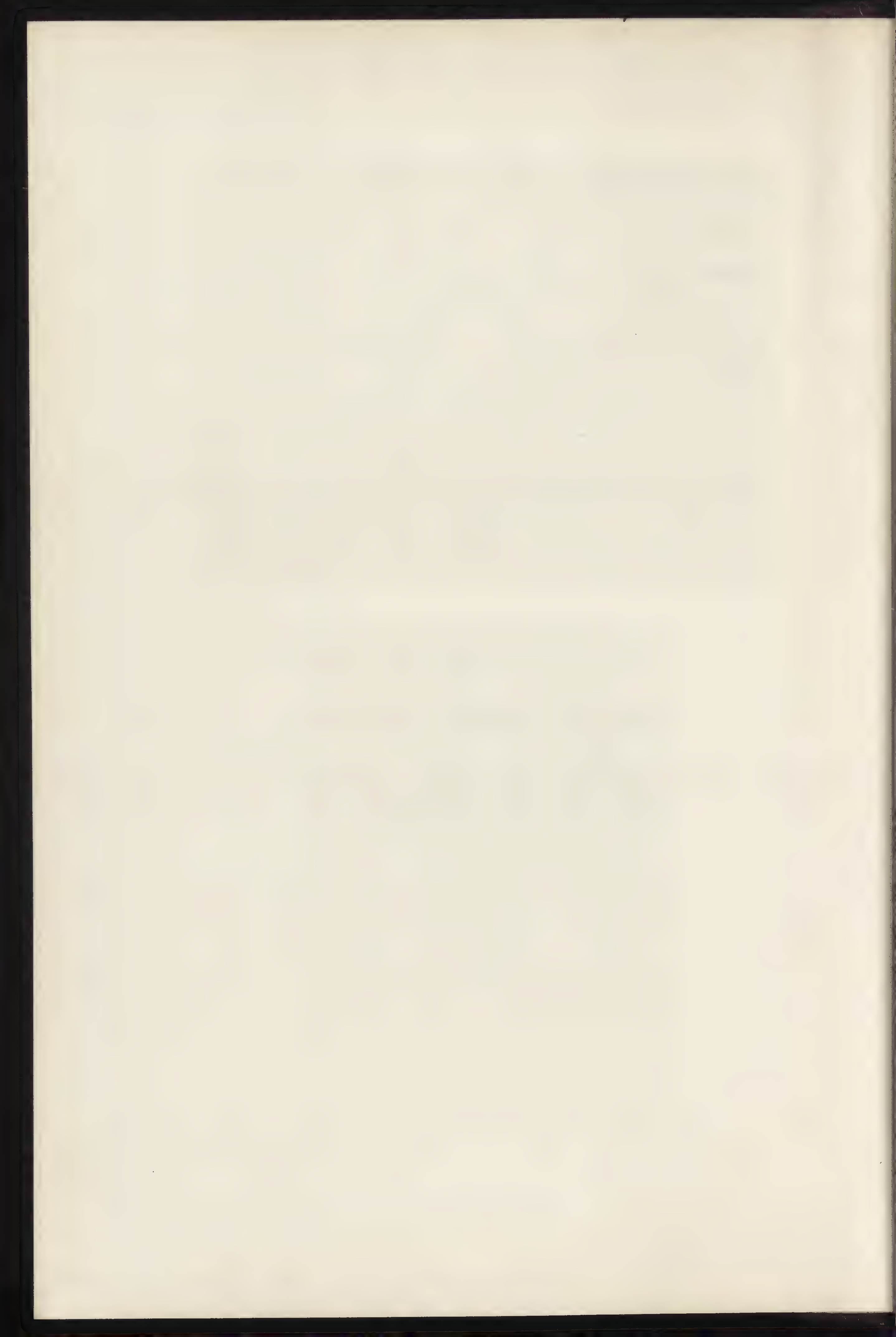






Wandgemälde in der Schlofskirche zu Marienburg.

Nach photograph. Aufnahme von F. Schwarz in Marienburg.



Die Heiligen der Kirche werden — wir folgen hier Kreuser in seinem „Christlichen Kirchenbau“ II. S. 129 u. f. — eingetheilt in 1. Märtyrer, 2. Bekenner, 3. Jungfräuliche. Den Märtyrern, die aus Liebe zum Heiland das Leben opfern, gebührt die erste Stelle, durch sie besteht die neue Lehre ihre Probe. — Als dann das Christenthum staatlich anerkannt war und aus der verfolgten Kirche eine herrschende ward, hörte natürlich das Märtyrerthum auf. Die Kirche setzt darum nach den Märtyrern die confessores, die das Christenthum vor der Welt und ihren Mächtigen in Schrift und Wort bekannten. — Die letzte Stufe endlich nehmen die Jungfräulichen ein, denn die Tugend der Herzensreinheit ist zwar die höchste, aber nicht der That des Märtyrerthums und des Gottbekenners vor aller Welt, vorzuziehen.

Diese Dreitheilung findet also in den Wandbildern des Chores ihren Ausdruck.

Zuerst erblicken wir zur Rechten, über dem Chorgestühl von Nr. 58—72, die Reihe der Märtyrer; es beginnen 11 Halbbilder der Diakonen und Ritter, abwechselnd gereiht, von denen auf der hier beigegebenen Lichtdrucktafel zu oberst drei abgebildet sind, auch St. Stephanus (Nr. 58), der allein mit St. Laurentius (Nr. 60) durch ein besonderes Attribut (Rost, resp. Steine) gekennzeichnet ist; daran schliefsen sich 4 Märtyrinnen in ganzer Figur (69—72).

Um den Altar erscheinen sodann in 18 Bogenfeldern (73—91) die Gestalten der Bekenner feierlich geschaart; sie tragen abwechselnd das Gewand des Bischofs und des Abtes und sind theils in jugendlichen Zügen gehalten, theils als ehrwürdige Greise; diese Gestalten sind vornehmlich von hoher Schönheit und zeigen die sorgfältigste technische Ausführung wie auf der Lichtdrucktafel die beiden unteren Standfiguren (74 und 75) überzeugen werden.

Am dritten Wandtheil des Chores, den Märtyrern gegenüber, findet die Jungfräulichkeit, die dritte Stufe heiliger Verdienstlichkeit ihre Darstellung. Zunächst — den vier Märtyrinnen gegenüber — vier hohe Frauengestalten (91—94), die leider fast völlig vernichtet vorgefunden wurden; dann klingt in den 11 kürzeren Bildfeldern, den Rittern und Diakonen gegenüber, der Bildreihen aus in dem bedeutsamen Gleichnifs des Herrn von den klugen und thörichten Jungfrauen. Hier also endet der Faden. — Was die christliche Kirche weiter lehrt von dem jüngsten Tag und den künftigen Dingen finden wir berücksichtigt auf der Westwand. Diese ist in einer von den übrigen Wänden abweichenden Weise architektonisch ausgebildet. Es befindet sich dort eine Empore, entstanden durch einen kräftigen Rücksprung und tiefe Ausnischungen der oberen Mauer. Eine reiche, durchbrochene Brüstung aus Kalkstein begrenzt vorn die Empore und aus der Mitte springt mit 5 Seiten des Achtecks ein kanzelartiger Bau vor, der in reicher Mafswerküberdachung endet. Die Empore diente dem Kirchengesang, eine Bestimmung, welche sehr deutlich durch die Köpfe der Sänger, die sich auf die Brüstungsplatten gemalt finden, ausgedrückt ist.

Auf den fünf Wänden nun des erwähnten Emporenvorbaues sind die figurenreichen Bilder des jüngsten Gerichtes gemalt. Im Mittelbilde thront Christus zwischen Engeln, welche die Zeichen der Gerichtsbarkeit tragen (106). Im Bilde zur Linken des Herrn sehen wir St. Michael die Seelen wägen und die zu leicht befundenen sondern von den treuen (107) und weiter wie die Verdammten auf den 7 Laster-Ungethümen, von Teufeln gequält, dem Höllenrachen zujagen (108).

Zur Rechten des Herrn breitet Maria den Gnadenmantel aus über die Erlesenen (109) und das letzte Bild zeigt uns die Versammlung der Seligen (110).

In dem Wandstreif unter dem jüngsten Gericht sind die vier grofsen Propheten einerseits und die vier Evangelisten anderseits gemalt, jedoch liegt dieser letzteren Anordnung ein bei der Restaurirung zur Geltung gebrachter Gedanke zu Grunde, da hier von den alten Bildern nur Umrisse übrig waren, welche auf die Bedeutung kein Licht warfen.

(Was sonst übrigens bei Herstellung und Erhaltung der Bilder bis jetzt geschehen ist, wurde unter der gewissenhaftesten Beachtung und Festlegung des alten Befundes und ohne Schonung von Mitteln und Zeit durchgeführt. Ganz Neues ist entsprechend gekennzeichnet. Des aufopfernden Fleifses des Malers Leopold Weinmeyer, dem diese Aufgabe anvertraut war, mufs hier in dankbarer Anerkennung Erwähnung geschehen.)

Mit diesem kurzen Abrifs des Bemalungsplanes für jetzt genug: — Es wird dem Leser nicht schwer werden, sich vorzustellen, welch' reiche Quelle der Belehrung sich hier für die

Kenntnifs der Anschauungen, der Trachten sowie der Malkunst des Mittelalters erschliefst, sobald man an die Betrachtung des Einzelnen geht; — zugleich aber wird dem Fachmann einleuchtend sein, dafs eine Menge von Fragen dabei auftauchen, die noch der Aufklärung und Lösung warten. — So sei denn zum Schlufs dem Wunsche Ausdruck gegeben, der dieser Mittheilung den Anlafs gab, dafs die Freunde der Sache diesem zweifellos zu den bedeutendsten mittelalterlichen Malwerken unseres Vaterlandes rechnenden Wandschmuck der Marienburger Schlofskirche eine nähere Aufmerksamkeit und Theilnahme zuwenden möchten: die Auslegung sichern, die Herkunft und den Zusammenhang mit andern Schulrichtungen aufklären helfen.

Marienburg i. Westpr. C. Steinbrecht.

Die mittelalterlichen Altäre in der Mark Brandenburg.

Mit Lichtdruck (Tafel III).



Je mehr in neuester Zeit die kunstgeschichtliche Forschung die Denkmäler unserer mittelalterlichen Kunst mit unermüdlicher Emsigkeit im Einzelnen aufsucht, mit desto gröfserer Verwunderung erkennt man, wie reich an alten Kunstschätzen wir gerade in Deutschland noch immer sind. Dies hat sich ganz besonders auch bezüglich der mittelalterlichen, vielfach so sehr in ihrem künstlerischen Werthe verkannt oder doch unbeachtet gebliebenen Altäre gezeigt. Die kleine Zahl derjenigen, die vor etwa 20 Jahren in der Kunstgeschichte genannt wurden, ist von Jahr zu Jahr gewaltig gestiegen, und heute schon kann man mit gröfster Gewifsheit behaupten, dafs in den deutschen Landen noch mindestens 2000 alte Altäre sich aus dem verheerenden Strome der letzten Jahrhunderte gerettet haben. Die Forschung ist aber auch in dieser Beziehung noch lange nicht abgeschlossen, sondern wird mit ihren in unserer Zeit so erfreulich erstarkten Bemühungen jene Zahl zweifelsohne von Jahr zu Jahr steigern.

In Nachfolgendem möchten wir nun einen Beitrag zur Kenntnifs der alten Altäre aus einer Provinz liefern, die zwar die Hauptstadt des ganzen Vaterlandes einschliefst, die aber dennoch gerade in künstlerischer Beziehung bisher viel zu wenig Beachtung gefunden hat. Wohl hat sie keine grofsen Maler- und Bildschnitzer-Schulen aufzuweisen, aber dennoch hat in ihr wie im ganzen übrigen Deutschland im Mittelalter ein überaus reges Kunstleben geblüht, das um so mehr unsere Aufmerksamkeit verdient, je eigenartiger und selbständiger es sich, wie namentlich in der Architektur, so auch in der Malerei und der Skulptur entwickelte.

Gleich den benachbarten Landschaften Sachsen, Pommern und Preufsen, ist auch Brandenburg verhältnifsmäfsig noch reich an mittelalterlichen Altären zu nennen. Trotz mancher Stürme, die auch über dieses Land verheerend ergangen sind, namentlich durch die Barbarei der Hussiten, durch die vielen Fehden des XV. und XVI. Jahrhunderts, bei weitem am meisten aber durch die Kunstrichtung der Neuzeit, die mit Geringschätzung auf alles Alte herabsah und es eifrigst aus den Augen zu schaffen bemüht war, gibt es doch noch gegenwärtig unseres Wissens 74 mittelalterliche Altäre in Brandenburg, wobei wir die 10 gemalten Flügelaltäre der National-Gallerie zu Berlin nicht mitrechnen. Dazu kommt noch, dafs an 39 weitern Orten sich mehr oder weniger bedeutende Reste von mittelalterlichen Altären befinden. Für Brandenburg läfst sich glücklicher Weise jetzt eine der Hauptsache nach wohl abschliefsende Zahl aufstellen, nachdem die ausführliche Monumental-Statistik dieser Provinz von Bergau [1]) das reichste Material dazu beigebracht hat.

Was in der Zeit der gothischen Kunst für ganz Deutschland fast als Regel zu betrachten ist, dafs nämlich als Material der Altaraufbauten nicht Stein, sondern Holz verwendet wurde, das ist auch in Brandenburg der Fall. Kein einziger jener 74 mittelalterlichen Altäre ist von Stein. Nur einen Rest eines dortigen alten Steinaltars haben wir zu verzeichnen, die Predella des nun verschwundenen Hochaltars in der sehr bemerkenswerthen Oberkirche zu Kottbus. Sie enthält in Relief die Darstellung

[1]) „Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg", bearbeitet von R. Bergau. Berlin 1885, Vossische Buchhandlung.

der Anbetung der Hirten, und ist jetzt in die Chorbrüstung eingemauert.

Wie die für die Brandenburgischen Altäre mit Vorliebe gewählten Darstellungen zeigen, so mufs gerade hier in mittelalterlicher Zeit eine besondere Liebe zu den Marien-Darstellungen geherrscht haben. Von den vorhin erwähnten 74 Altären sind uns bei 20 bis jetzt nicht die Gegenstände der Hauptschreine bekannt geworden. Unter den verbleibenden 54 Altären befinden sich nun 35 mit dem Bilde der Gottesmutter in der Mitte, darunter in 5 Fällen die Darstellung der Krönung Mariä und in 2 die der Pieta. Beispielsweise finden sich dagegen unter 51 uns genauer bekannten Flügelaltären in Westfalen nur 9 mit dem Mittelbilde der seligsten Jungfrau; hier wie namentlich auch bei den flämischen Altären wiegen die Passions-Darstellungen bei weitem vor, während anderswo wieder, wie z. B. in Bayern, die Marien-Darstellungen bevorzugt werden. Bemerkenswerther Weise kommt aber in Brandenburg, wie überhaupt bei den mittelalterlichen Altären Deutschlands, keine Darstellung der seligsten Jungfrau Maria allein vor: sie wird immer als Gottesmutter und als Erste der Erlöseten aufgefafst und trägt daher das göttliche Kind auf dem Arme oder den Leichnam des vom Kreuze abgenommenen Sohnes auf dem Schoofse, oder sie empfängt von ihm die Krone der ewigen Herrlichkeit.

Gerne scheint man auch in Brandenburg die Gottesmutter in Verbindung mit den Aposteln dargestellt zu haben; wenigstens können wir nach dem uns vorliegenden Material bei 16 Altären dies konstatiren, sowie überhaupt die Verehrung der hl. Apostel dort eine sehr warme gewesen sein mufs; fast auf allen Brandenburgischen Altären kommen Bilder derselben vor. Am liebsten stellte man in hervorragender Weise, theils rechts und links neben Maria, theils in grofsen Figuren auf den Flügeln, theils in Szenen aus ihrem Leben, die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus dar. Elf Altäre weisen in ihrem Mittelschrein die Kreuzigung auf, andere den Stammbaum Christi, die Anbetung der hl. 3 Könige oder Passionsszenen. Interessant ist, dafs gerade hier öfters in der Predella das Bild des hl. Abendmahls sich findet, das sonst an dieser Stelle bei mittelalterlichen Altären sehr selten üblich ist: so in Dobistroh, Schwiebus, Eberswalde, Landsberg a. W., Karow und Senftenberg.

In Bezug auf die Heiligendarstellungen ist zu bemerken, dafs uns mehrmals die sonst in Deutschland nur hie und da vorkommende mystische Darstellung der Verlobung des Christkindes mit der hl. Katharina begegnet. Aufser den allenthalben in Deutschland im Mittelalter verehrten und dargestellten Heiligen finden sich hier auch wiederholt die Bilder der hl. Hedwig, des hl. Otto, des Apostels der Pommern, und der hl. Amalburga. — Es ist bekannt, wie selten in mittelalterlicher Zeit der hl. Joseph in Einzelfigur dargestellt wurde. Auf einem Brandenburgischen Altar, dem in Wilkersdorf, aus dem Jahre 1450 stammend, nimmt er unter den 3 Statuen des Mittelschreins eine Stelle ein, zur Seite der Gottesmutter, während gegenüber das Bild der hl. Anna sich befindet.

In Bezug auf die äufsere Gestaltung der Altäre ergibt sich die Wahrnehmung, dafs die Altäre in Brandenburg im Allgemeinen reicher und mannigfaltiger gestaltet sind, als die sächsischen und pommerschen; so hat eine Anzahl derselben neben dem beweglichen Flügelpaar noch feststehende, wie wir solchen so oft im Frankenlande begegnen, und mehrere sind auch mit einem doppelten Paar von Flügeln versehen, wie in St. Katharina zu Brandenburg, in der Marienkirche zu Frankfurt a. O., Mittenwalde, Wittstock. Der prächtige, wohlerhaltene Hochaltar in Bernau hat sogar 3 Flügelpaare mit 24 Statuen und mit 64 gemalten Darstellungen.

Die meisten Brandenburgischen Altäre scheinen in alter Zeit einen architektonischen Aufsatz gehabt zu haben. Es ist dies aus leicht ersichtlichen Gründen derjenige Theil, der am ehesten verletzt werden und darum am leichtesten verloren gehen konnte. Trotzdem haben sich in Brandenburg noch zwölf solcher Aufsätze, die zum Theil als sehr reich zu bezeichnen sind, erhalten. Bei den meisten findet sich hier das Kruzifix neben Maria und Johannes, um so an diesem hervorragenden Orte den König des Himmels, der in seinem Tode der Welt das Leben gibt und von dem allen Heiligen Gnade und Herrlichkeit zufliefst, darzustellen, sowie die Einheit des Opfers am Altare mit dem Kreuzesopfer zu versinnbildlichen.

Die Technik der Figuren und des Ornamentwerkes ist durchgehends gut, vielfach vortrefflich und die Darstellungen sind individuell und charaktervoll aufgefafst. Die Gesichter der Hei-

ligen - Figuren sind oft von aufsergewöhnlicher Anmuth und Innigkeit.

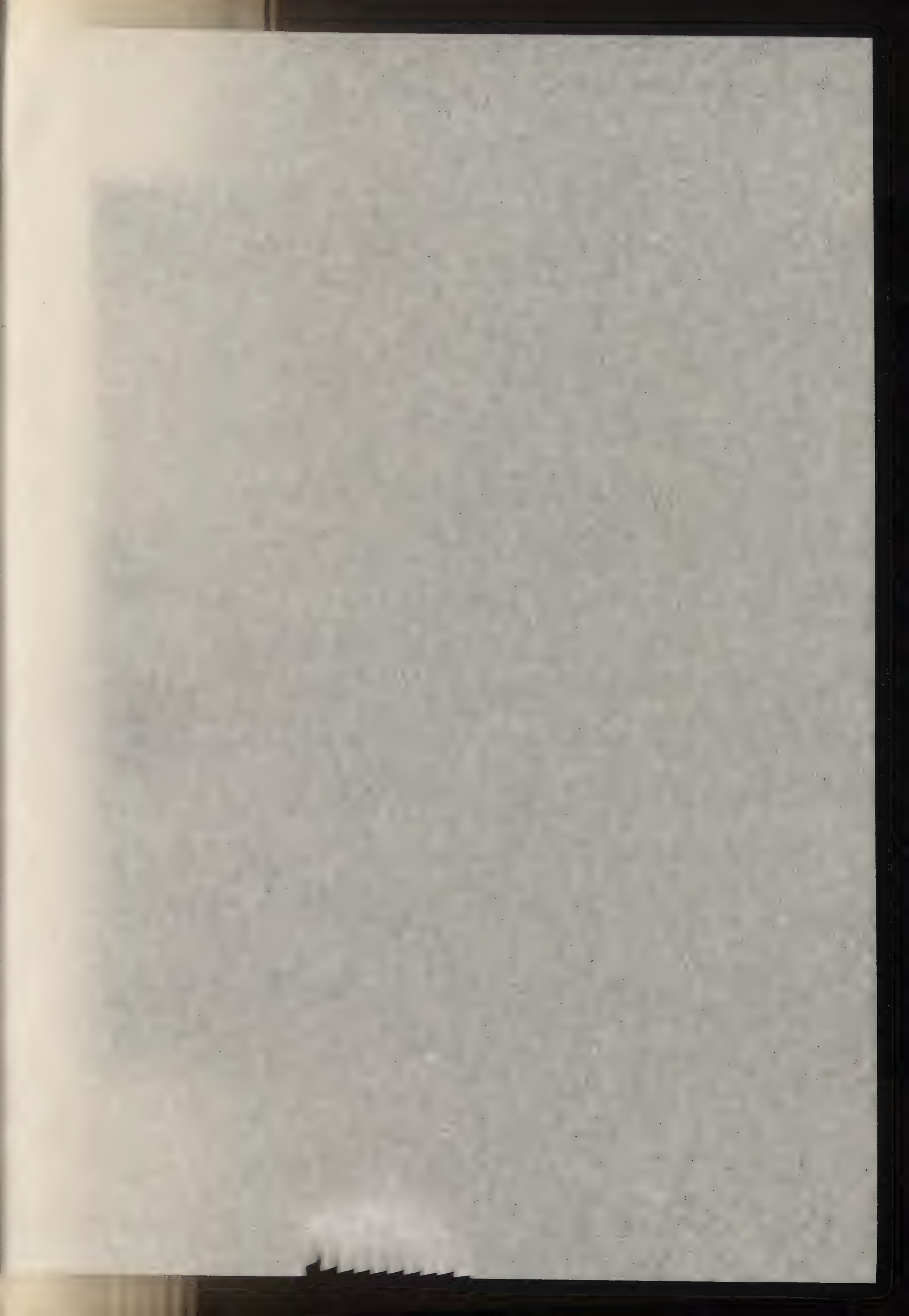
Die Skulptur wiegt bei weitem vor, da fast alle Altäre auch auf den Innenseiten der Flügel Schnitzwerk haben. Dafs die Brandenburgischen Bildschnitzer sich ihrer Kunstfertigkeit wohl bewufst waren, zeigt der Umstand, dafs man keineswegs blofs kleine Figuren und Gruppen ausführte, sondern unvergleichlich öfters, als es sich sonst bei den alten Altären im Norden findet, sich an grofse vollgeschnitzte Statuen gab und dafs man auch vor der gewifs nicht leichten Komposition grofser Flachreliefs nicht zurückschreckte. So findet sich dort, was sonst in Norddeutschland, abgesehen von den grofsen Kreuzigungsdarstellungen, so selten vorkommt, eine Reihe von Altären, deren Mittelschrein eine einzige grofse Gruppe oder auch eine einzige Relieftafel einnimmt. Der Altar zu Beeskow stellt im Hauptschrein die Anbetung der Könige dar, der zu Schlalach eine grofse Verkündigung Mariä, zu Schwiebus den Stammbaum Christi, zu Klein-Machnow in flachem Relief das hl. Abendmahl und im Antiquarium des Domes zu Brandenburg die in einem Reliefbilde zusammengefafsten Szenen auf Golgatha.

Für das starke Ueberwiegen der Skulptur über die Malerei zeugt auch der Umstand, dafs unter den erwähnten 74 Brandenburgischen Altären sich nur verschwindend wenige ganz gemalte befinden, nämlich blofs im Antiquarium des Brandenburger Domes, in Alt-Markgrafpieske, in Senftenberg und Tempelhof. Uebrigens verrathen die an den Aufsenseiten der geschnitzten Altarflügel angebrachten Gemälde vielfach tüchtige Meister, die für Formenschönheit wie für Farbenschmelz volles Verständnifs hatten.

In Brandenburg scheint man weit nachhaltiger und inniger an den alten Flügelaltären gehangen zu haben, als in vielen anderen Gegenden Deutschlands. Dies ergibt sich nicht blofs daraus, dafs noch bis tief in's XVI. Jahrhundert Flügelaltäre neu angefertigt wurden, wie der in Klinkow 1522, in Schwiebus 1559, in Tempelhof 1596, sondern dafs man auch sehr häufig in späterer Zeit, als eine ganz andere Kunstrichtung durchdrang, doch sich nicht entschliefsen konnte, ihr die alten, dem Volke so lieben Altäre zu opfern; man hielt sie pietätsvoll bei, ersetzte aber dann die inzwischen morsch gewordenen oder sonstwie abhanden gekommenen architektonischen Aufsätze durch solche in Renaissance- oder Barockformen, und fügte häufig, nachdem sich das Bedürfnifs, breitere und massenvoller wirkende Altäre zu haben, geltend gemacht hatte, zu beiden Seiten der mittelalterlichen Altarschreine im modernen Stil entworfene Verbreiterungen hinzu. Auf dem Flügelaltar zu Beeskow befindet sich ein aus dem Jahre 1585 stammender grofser, reichvergoldeter Aufsatz in den Formen der Spätrenaissance, auf dem zu Briest ein Aufsatz aus 1600, zu Dobistroh aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts, zu Dahla aus dem XVIII.

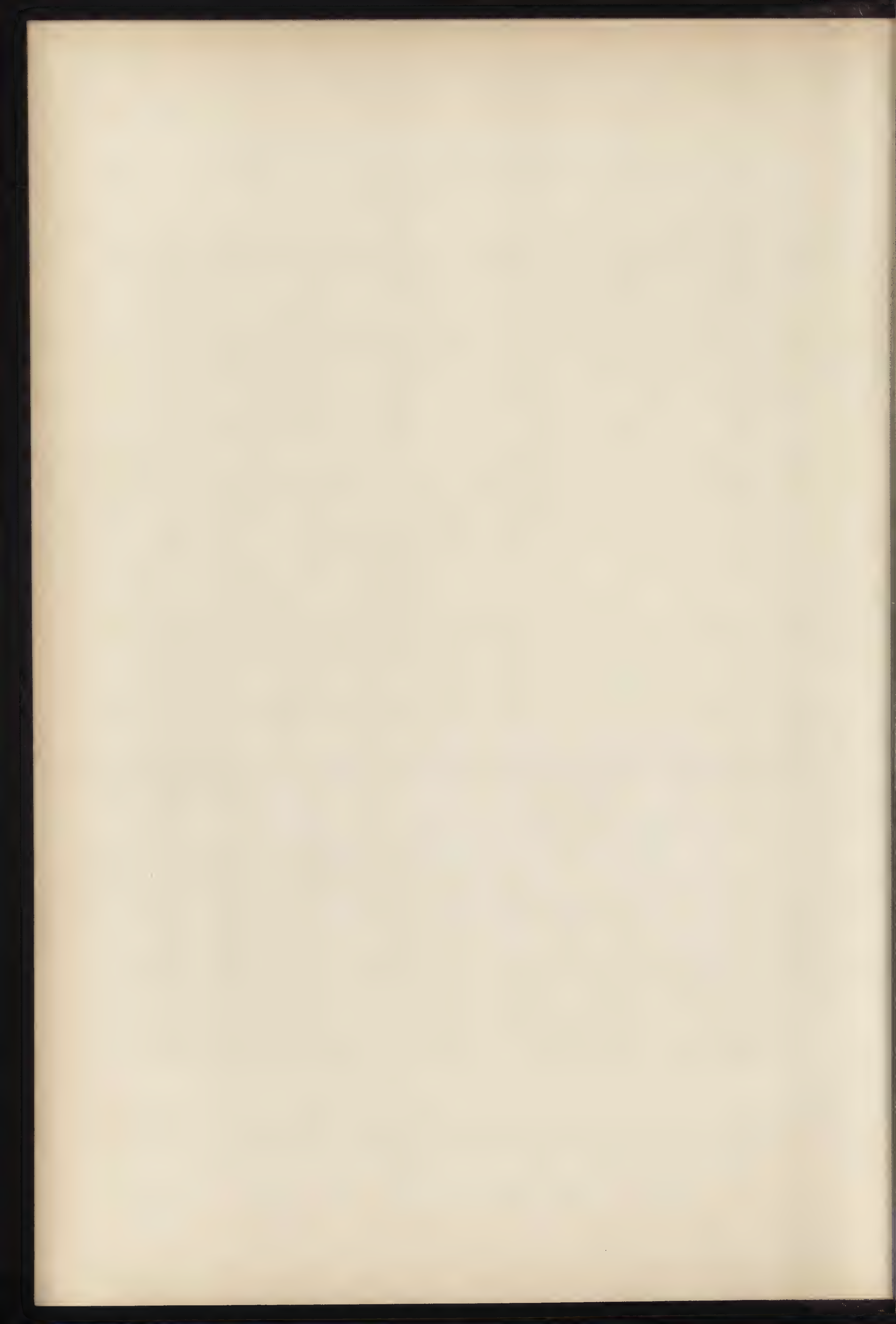
Noch kräftiger aber zeigt sich diese Anhänglichkeit an die alten Flügelaltäre in der Verwendung derselben für neuerrichtete, in ganz anderm Stil gehaltene Altaraufsätze. So sind in dem aus dem Jahre 1653 stammenden Altar der Peterskirche zu Brandenburg gemalte werthvolle Tafeln eines aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts herrührenden Altars eingelassen; die Mitte des Renaissance-Altars der Pfarrkirche zu Senftenberg wird von dem prächtigen Mitteltheil eines alten gothischen Flügelaltars mit den lebensgrofsen Statuen der Mutter Gottes in der Glorie und der beiden Apostelfürsten eingenommen. In ähnlicher Weise haben sich unsern Aufzeichnungen zufolge Theile alter Altäre auf die neuen übertragen in Dahlen, Dobistroh, Drahnsdorf, Dedelow, Gruhno, Grunow, Leuthen, Prenzlau, Neu-Ruppin und Schultzendorf. Wir zweifeln aber nicht daran, dafs sich Aehnliches noch bei einer Reihe anderer Brandenburgischer Altäre bei näherer Untersuchung derselben ergeben wird. Nach den leider oft unvollständigen Beschreibungen von Bergau glauben wir dies jetzt schon annehmen zu können von den Altären zu Fliet, Drossen, Kalau und Laubst.

Die Vorliebe für die mittelalterlichen Altäre und das Bestreben, sie dem kirchlichen Gebrauche zu erhalten, zeigt sich in zwei hervorragenden Kirchen Brandenburgs auf eine ganz absonderliche Weise: In Wilsnack nämlich und in Wittstock hat man auf den stehen gebliebenen alten Hochaltarschrein einen kleineren Flügelaltar, der als früherer Seitenaltar überflüssig geworden, einfach mit seiner Predella aufgesetzt, so dafs jetzt dort 2 Flügelaltäre übereinander stehen. Der ursprüngliche Hochaltar der altehrwürdigen Wallfahrtskirche zu Wilsnack ragt unter den noch erhaltenen alten Altären





Die mittelalterlichen Altäre im Dome zu Brandenburg.



des Landes hervor durch sein Alter, Ende des XV. Jahrhunderts, und seinen edlen Stil. Seine Predella ist zur Aufbewahrung von Reliquien eingerichtet: In 5 Nischen mit zierlich durchbrochenem Schnitzwerk befanden sich früher eben so viele Heiligenbüsten, in denen Reliquien aufbewahrt wurden. Bergau hat nur noch die der hl. Jungfrau und des hl. Nikolaus darin gefunden, während Büsching in seiner „Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands" Leipzig 1819, S. 88, noch 5 Figuren darin sah. In der Mitte des Schreines steht die Statue der Gottesmutter; neben ihr beiderseits je 3 Heilige im Schrein und 3 auf den Flügeln. Nach Büsching hatte der Altar Doppelflügel, deren Gemälde auf Goldgrund aber unkenntlich geworden waren. Auf diesem Schrein steht nun die Predella des kleinern obern Flügelaltars; in ihr befinden sich 2 Prophetengestalten mit Spruchbändern, und im Schrein dieses Aufsatzaltares steht wieder in der Mitte eine Madonnenstatue zwischen Petrus und Paulus und andern Heiligen, während die Flügel mit je 6 Heiligenbildern geziert sind. Auf dem Hochaltar der Marienkirche zu Wittstock zeigt die auf der Altarmensa aufsitzende Predella in Malerei Christus, von den vier grofsen Kirchenvätern umgeben; eine in gleicher Weise ausgestattete Predella befindet sich im Welfenmuseum zu Hannover. Der ganze Mittelschrein des Haupt-Flügelaltars ist ausgefüllt durch eine grofsartige, überaus reich geschnitzte Darstellung der Krönung Mariä, während auf der Innenseite der Flügel in 2 Reihen übereinander die 12 Apostel dargestellt sind. Die zweite obere Predella zeigt das Gemälde der Geburt unseres göttlichen Heilandes, und im geschnitzten Mittelschrein die hl. Jungfrau zwischen den beiden hh. Johannes, die man in mittelalterlicher Zeit so überaus häufig zur gemeinsamen Verehrung gegenüber stellte.

Leider ist bisher unseres Wissens noch kein einziger Brandenburgischer Altar durch entsprechende Abbildung in weiteren Kreisen bekannt geworden. Um so mehr freut es uns, bei dieser Gelegenheit in der bildlichen Beilage einen der interessantesten unsern Lesern vor Augen stellen zu können. Es ist dies der einstige Hochaltar der altehrwürdigen Cisterzienser-Abteikirche von Lehnin; derselbe wurde 1723 in die Domkirche zu Brandenburg übertragen, deren schönste Zierde er noch heute bildet. Den Mittelschrein nehmen die 3 herrlich geschnitzten Statuen der Gottesmutter und der beiden Apostelfürsten ein. Die nicht weniger schön gemalten Flügel weisen innen auf der rechten Seite des Schreines die Bilder des hl. Benediktus und der hl. Magdalena, auf der linken Seite die des hl. Bernhardus und der hl. Ursula auf.

Die Pedrella diente einstens mit ihrer langen, mit Mafswerk überdachten offenen Nische zur Aufstellung von kostbaren Reliquiengefäfsen.

Der Altar wurde nach einer in demselben befindlichen Inschrift im Jahre 1518 unter dem Abte Valentinus angefertigt. — Die früher erwähnte, gerade in Brandenburg so häufig sich zeigende Pietät gegen die altehrwürdigen Altarwerke bewährte sich hier nicht blofs darin, dafs man zur würdigen Ausstattung des Brandenburger Doms zu einer Zeit, in der man sonst allenthalben bis zum Gewölbe hinaufreichende Altaraufsätze mit kolossalen Säulen und mit trompetenden Engeln nach modernstem damaligen Geschmacke liebte, ein altes Flügelaltarwerk neu aufstellte, sondern wohl noch mehr durch die leider so selten vorkommende Erhaltung des durch den nunmehrigen neuen Altar verdrängten alten. Derselbe ist ein interessantes Werk, aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts stammend, und hat als Hauptdarstellung die Krönung der seligsten Jungfrau durch Christus, an welche Gruppe sich rechts und links im Schrein je 7 und auf den Flügeln je 6 Heilige anreihen. Diesen alten Altar stellte man nun, wie unsere Abbildung zeigt, zu beiden Seiten des Lehniner Altars im Chor auf und fügte dann zu beiden Seiten des Hauptaltars die überlebensgrofsen Figuren der schmerzhaften Mutter und des hl. Johannes, die einstens neben dem grofsen Triumphkreuz ihre Stelle gehabt hatten, hinzu.

Das Festhalten an den alten Kunsttraditionen zeigt sich auch noch an der bis in späte Zeit hinein festgehaltenen Liebe zur Polychromirung der Holzarbeiten. So sind noch ganz in Gold und Farben dekorirt die Renaissance-Altäre zu Fürstenwalde 1576, Lieberose 1593 und Lindenberg 1670.

Gerade in Brandenburg finden wir auch, nebenbei bemerkt, Anzeichen, dafs noch sehr lange nach der mittelalterlichen Periode wenigstens das Aeufserliche der hl. Messe beibehalten worden ist. Kelche mit Patenen wurden für

dortige Kirchen noch gegen Ende des XVI. und zu Anfang des XVII. Jahrhunderts angefertigt und Mefsgewänder sogar noch im XVIII., wie z. B. in Alt-Doebern.

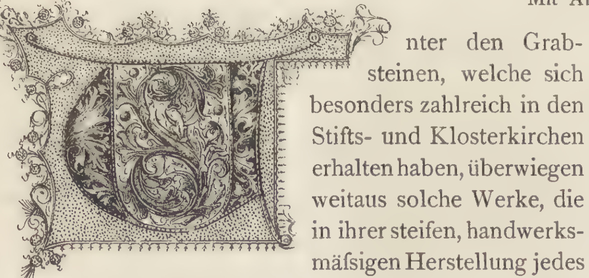
Wie reich an mittelalterlichen Kunstschätzen würden unsere Kirchen jetzt nicht sein, wenn man allenthalben in den Zeiten, in denen ein neuer Geschmack neuen Schmuck der Gotteshäuser begehrte, den alten, dadurch verdrängten Altären, Bildern und Statuen, nachdem sie Jahrhunderte hindurch zur Erbauung der Gläubigen gedient, wenigstens noch irgendwo ein Plätzchen in den Kirchen vergönnt hätte, statt sie unbarmherzig und unduldsam auf den Speicher zu verweisen oder hintereinander für wenige Thaler dem Meistbietenden zu verkaufen oder sie gar dem Küster als Brandholz zu überlassen.

Zum Schlusse können wir den dringenden Wunsch nicht unterdrücken, dafs doch den für die lokale Kunstgeschichte so überaus wichtigen mittelalterlichen Flügelaltären mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde, als bis jetzt leider der Fall gewesen ist. Sollte es denn so schwer sein, die uns noch erhaltenen hervorragendsten Schnitzereien und Gemälde einer Provinz in guten Nachbildungen zusammenzustellen und so der Kunstforschung zugänglich zu machen? Das National-Museum in Berlin birgt ungeheuere Schätze von Bildwerken aller Art; dort kann man aber ungleich leichter die italienische Malerei studiren, als die Kunst der alten Märkischen Malerschulen. Will man diese kennen lernen, so mufs man sich eben den alten Brandenburgischen Flügelaltären zuwenden. Auch das Märkische Museum in Berlin hat bisher keinen Ersatz hier geleistet; es hat wohl einige alte Flügelaltäre aufzuweisen, aber dieselben gehören durchschnittlich zu den geringeren Werken und sind meist verstümmelt, so dafs sie die Herrlichkeit und den Reichthum der alten Kunst dieser Gegenden durchaus nicht erkennen lassen.

Frankfurt. Münzenberger.

Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr.

Mit Abbildung.



Unter den Grabsteinen, welche sich besonders zahlreich in den Stifts- und Klosterkirchen erhalten haben, überwiegen weitaus solche Werke, die in ihrer steifen, handwerksmäfsigen Herstellung jedes weitergehenden Interesses entbehren. Verhältnifsmäfsig gering dagegen ist die Zahl jener Grabsteinplatten, welche ein künstlerisches Gepräge tragen.

Dies ist auch der Fall zu Werden a. d. Ruhr. Als die dortige Benediktiner-Abtei durch den Reichsdeputations-Hauptschlufs vom 25. Februar 1803 nach mehr denn 1000jährigem Bestande der Säkularisation verfiel, war Beda Savels der 69. Abt, mit dem die lange Reihe der Prälaten von Werden und Helmstedt schlofs. Von den Grabsteinen, welche dem Andenken dieser Würdenträger gewidmet waren, sind gegenwärtig noch 11 erhalten und in die Wände der Abteikirche eingelassen, aber nur ein einziger kann Anspruch auf Kunstwerth erheben. Derselbe ist in nebenstehender Abbildung zur Darstellung gebracht. Die zu einem Theil durch das anstofsende Chorgestühl verdeckte Inschrift hat folgenden Wortlaut: *Reverendissimo patri Antonio Grymolt omnis virtutis et pietatis sancto cultori....... hujus monasterii Abbati secundo religiosissimo successor et fratres pii M. L.*[1]) *Anno domini 1517: 13. mensis Junij.*

Anton Grimhold stammte aus der Grafschaft Lippe; er war der 53. Abt in Werden und Helmstedt und der zweite Abt nach der Klosterreformation.[2]) Er regierte von 1484 bis

Obige Initiale aus dem Jahrg. I Sp. 175 besprochenen Psalterium. Mafsstab 1/4 der natürlichen Gröfse.

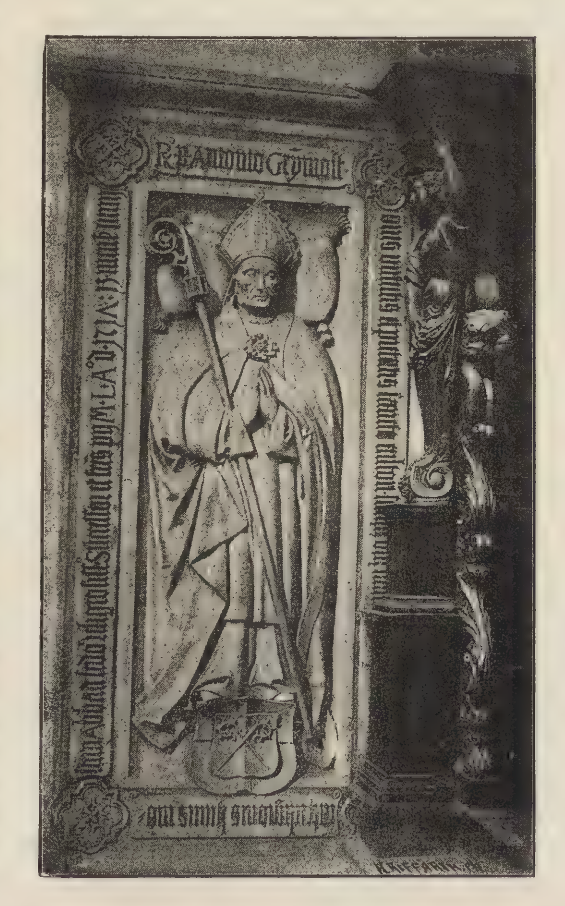
[1]) Für die Abbreviatur *M. L.* gibt vielleicht einer der gelehrten Leser dieser Zeitschrift die richtige Lösung. Unter den verschiedenen möglichen Lesarten habe ich mich für eine bestimmte nicht entscheiden können.

Zugleich sei hier bemerkt, dafs in der Inschrift des Grabsteines von Doberan (I. Jahrg. Sp. 232) die beiden letzten Wortzeichen der linken Seite mit „pater et" aufgelöst werden müssen.

[2]) Die Reformation des Werdener Klosters wurde durch Adam Villicus (Meier), Abt zu Grofs-Martin in Köln und Generalpräsident der Bursfelder Union,

1517.[3]) „Abt Anton", so sagt Schunken, „glänzte so herrlich hervor, dafs er im Rufe der Heiligkeit verschied, nachdem er ein Jahr vorher den Erzherzog Wilhelm von Jülich getauft hatte. Die Abtei erlitt diesen Verlust am 13. Juni 1517. Sein Leichnam wurde im hohen Chore der Münsterkirche begraben. Sein Grabstein wurde 1705, als die Kirche mit einem neuen Pflaster versehen wurde, gehoben und in die Wand der Abtssakristei eingemauert, allwo er noch zu sehen ist."

„Als im Jahre 1808", so erzählt Meier, „der Boden des Chores neu besetzt werden sollte, stiefsen die Maurer auf einige dort befindliche Grabgewölbe. In einem derselben, wo die Reste des Abtes Anton zwischen zwei anderen lagen, fielen die Särge rechts und links beim ersten Anrühren in Staub, der des Abtes Anton, obgleich über 100 Jahre älter, schien wie frisch eingesenkt. Ebenso unverwesen waren Körper und Ornat. Der im Priestergewande angezogene letzte Kellner Anton Hiegemann stieg zur Gruft hinab, segnete die Leiche nochmals ein, nahm aber zum Andenken den Stab heraus, den er zerstückelte und Mehrere mit einem Theile davon beschenkte. Der Verfasser dieses erhielt die Krücke, welche er wieder verschenkte."[4])



in der Zeit von 1474 bis 1478 durchgeführt. Anton Grimhold war der zweite Abt nach der Reformation.

[3]) Im Jahre 1490 löste er die stets zum Aufruhr geneigte Stadt Helmstedt aus dem Unterthanenverband zur Abtei Werden und übertrug sie als Mannlehen dem Herzog Wilhelm dem Jüngeren von Braunschweig. Im Jahre 1509 schofs er gegen Schuldschein dem Kaiser Maximilian 100 Goldgulden vor. Schunken „Geschichte der Reichsabtei Werden", 1865. S. 51 ff.

[4]) L. Meier „Werden u. Helmstädt", 1836. S. 87.

Die Platte, welche ehemals dieses Grab bedeckte, hat eine Länge von 3,20 *m* und eine Breite von 1,45 *m*; die Figur entspricht der Lebensgröfse. Die Gesammtanordnung wie die Formgebung steht noch vollständig unter dem Einflufs der Spätgothik: eine Einwirkung der Renaissance macht sich daneben kaum bemerkbar. Die vier Schriftbänder, welche durch Ausgründung aus der Fläche herausgehoben werden, haben rollenartige Endigungen, die aber nur wenig anschwellen und deshalb den Eindruck der Fläche nicht stören. Die Buchstaben sind eingravirt, sie entsprechen dem Charakter der Zeit. Ihre Vertheilung wird etwas beeinflufst durch die in der Jahreszahl beliebte Anwendung arabischer Ziffern: mit den beiden vorhergehenden Majuskeln bilden dieselben eine störende Unterbrechung in dem sonst gleichmäfsig dunkeln Schriftbande. Die Ecken sind mit Schildern besetzt, deren Umrahmung aus der Durchkreuzung von Viereck und Vierpafs gebildet wird. Aus dem vertieften Mittelfeld tritt wirkungsvoll hervor die Figur des Abtes. Sie liefert den vollgültigen Beweis, dafs eine Künstlerhand dieses Bildwerk geschaffen hat.

Die Figur des Abtes ist dargestellt ruhend, mit niedergeschlagenen Augen, gefalteten Händen, den Hirtenstab im Arme. Das Haupt liegt auf dem Kissen im sanften Todesschlummer. Das Antlitz zeugt von einer Portraitähnlichkeit,[5]) welche fast die Annahme nahe legen könnte, der Künstler habe bei der Ausarbeitung nach der Todtenmaske des Verstorbenen gearbeitet. Die Gewandung umgibt in weichem zarten Flufs

[5]) Dieselbe wird auch bestätigt durch das in der Sakristei zu Werden befindliche Bildnifs des Abtes Anton.

den Körper. Die Füfse stemmen sich gegen ein Wappenschild, welches ein künstlerisches Gegengewicht bildet gegen die Mitra, mit welcher das Haupt geschmückt ist. Diese zeigt ebenso wie die Mantelagraffe eine bis auf die Einzelheiten sich erstreckende minutiöse Ausführung; die schön gezeichnete Krücke des Abtsstabes ist daneben verhältnifsmäfsig einfach behandelt.

Wenn vielleicht auf den ersten Blick die Figur als zu breit und deshalb unproportionirt erscheinen möchte, so ist dabei im Auge zu behalten, dafs dieselbe liegend zur Darstellung gebracht ist. Eine Hauptschwierigkeit bei der Ausführung liegender Figuren bietet die Anordnung der Gewandung; bei einer stehenden Figur legt sich dieselbe in andere Falten als bei einer liegenden. Die romanische Kunst, welche die Figuren lebend darzustellen pflegte, bevorzugte in der Gewandung solche Linien, welche es unentschieden liefsen, ob die Figur stehend oder liegend gedacht war. In der gothischen Kunst verliefs man diesen Weg; die Figuren wurden, je nachdem die Grabsteine an der Wand oder auf dem Boden angebracht werden sollten, in ausgesprochener Weise als stehend oder liegend dargestellt. Während man denselben im letzteren Falle Anfangs noch einen Schein des Lebens in den geöffneten ruhig blickenden Augen liefs, wurden sie später vielfach auch in ganz natürlicher Weise als Todte gebildet.

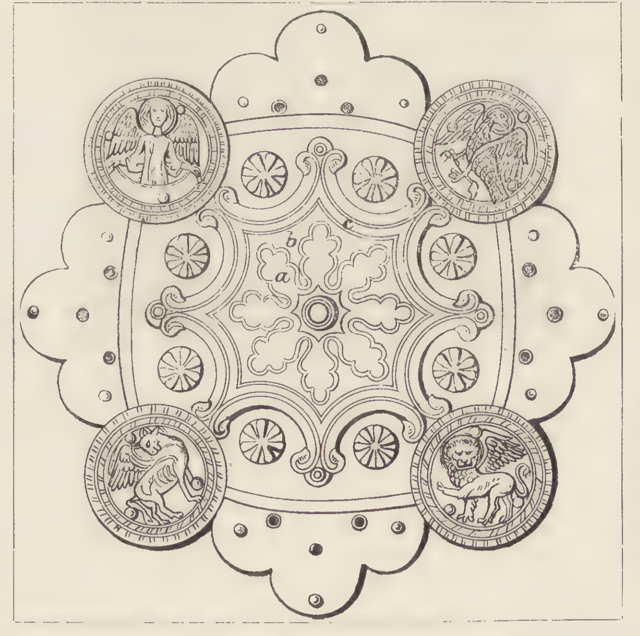
In dieser Art ist auch der Grabstein des Abtes Anton behandelt. Dadurch, dafs der Mantel, welcher die Figur umhüllt, sich um diese ausbreitet, wird die genaue Lage der Umrifslinien verdeckt; es genügt aber der Vergleich des Kopfes mit den übrigen Abmessungen des Körpers, um erkennen zu lassen, dafs sich auch in den wohl abgewogenen Verhältnissen der Figur der feine Sinn des Künstlers nicht verleugnet.

Münster. W. Effmann.

Romanische Metallrosette.

Mit Abbildung.

Dieselbe verziert die Rückseite des Evangelien-Kodex, der sich im Kunstgewerbe-Museum zu Köln befindet und in Bezug auf den reichen Schmuck seiner Vorderseite von Bock „Das heilige Köln" eingehend beschrieben ist. Diese Rosette, welche einen Durchmesser von 12 *cm* hat, ist ganz aus Kupfer gebildet und vergoldet, der Mittelstern emaillirt. Die vier Dreipässe liegen flach auf. Die Evangelisten-Medaillons, die jene verbinden, sind gestanzt, in guter Zeichnung und vortrefflicher Prägung. Das Band, welches unter ihnen hergeht, bezeichnet die erste Erhöhung, die zweite der aufgenietete Stern, dessen acht Ausschnitte die aus dem Grunde gehobenen Rosettchen beleben. Bei dem Stern bezeichnen die Linienführungen die stehen gebliebenen Metallstege, die von ihnen eingeschlossenen Theile sind mit Grubenschmelz ausgefüllt, der hier in 3 Farben erscheint: in Türkisblau (welches hier an den Rändern weifslich ausläuft) für die acht Innenblätter *a*, in Mitteldunkelblau, welches dazu in den Zwickeln *b* den Hintergrund bildet, in Weifs, welches das diesen einschliefsende Streifchen *c* füllt. — Die Wirkung dieser ohne Zweifel gegen Schlufs des XII. Jahrhunderts in Köln entstandenen Rosette, welche in dieser Ausbildung eine grofse Seltenheit ist, da die Rückseiten der Kodizes meistens unverziert blieben, ist eine so vorzügliche, dafs ihre einfache und leichte Nachahmung alle Empfehlung verdient.



Schnütgen.

Kleinere Beiträge.

Kanzel von Schmiedeeisen in der evangel. Pfarrkirche zu Ober-Diebach bei Bacharach am Rhein.

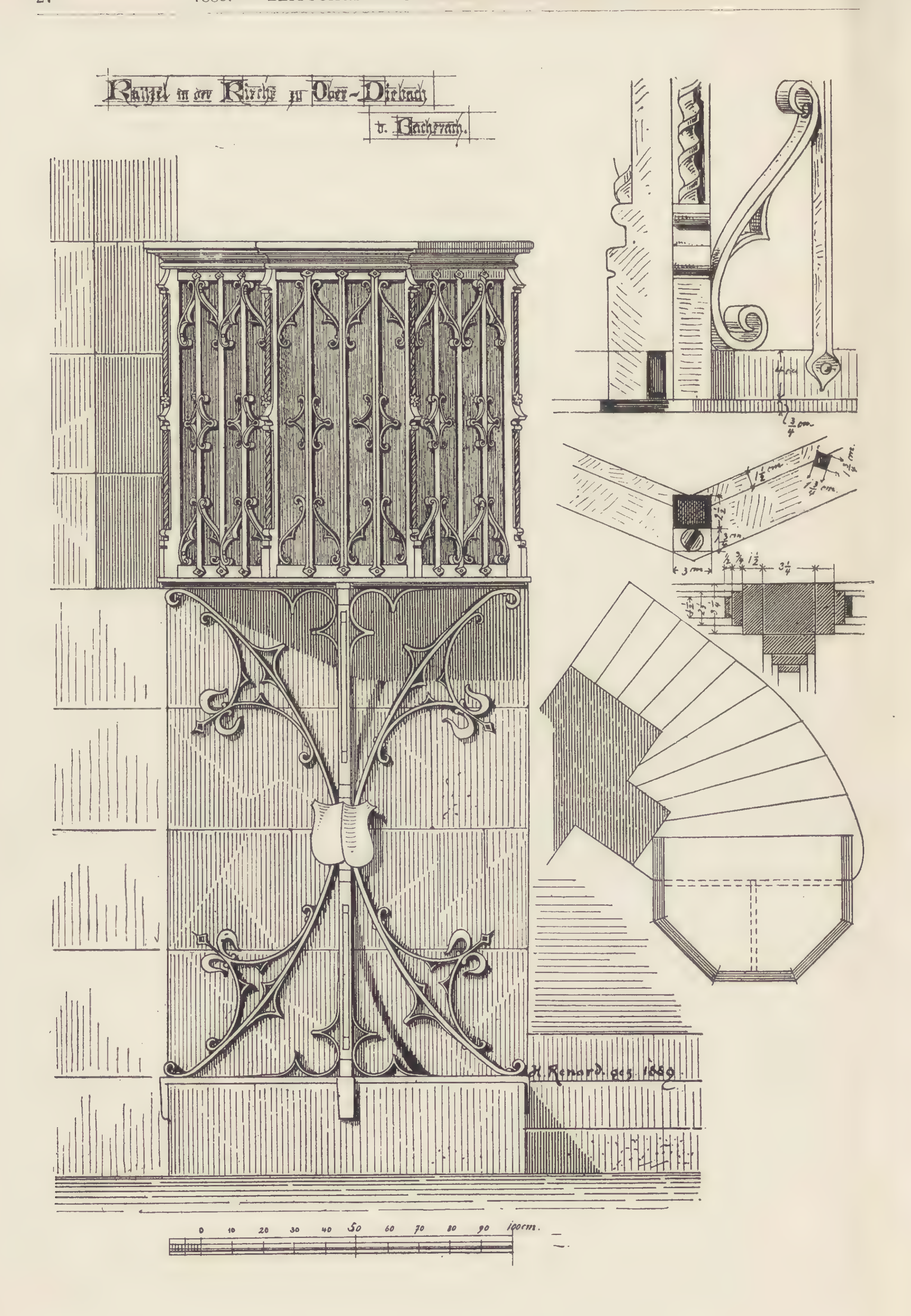
Mit Abbildungen.

Die Werke der mittelalterlichen Schmiedekunst werden immer seltener; eine Reihe derselben, die noch vor wenigen Jahren meist in verwahrlostem Zustande in den rheinischen Kirchen und Burgen an ihrer ursprünglichen Stelle zu sehen waren, ist in die Museen und Privatsammlungen gewandert, um sog. moderngothischen Werken Platz zu machen. Das auf seine mittelalterlichen Schmieden mit Recht stolze Rheinland, in dem vor etwa 30 Jahren die Metallkünste einen so vielversprechenden Aufschwung nahmen, ist, einige wenige Werkstätten ausgenommen, in neuerer Zeit von anderen Ländern weit überholt. In Frankfurt, München, Wien und Berlin neben einigen andern Orten haben die Kunstschmiede heute ihren Wohnsitz genommen, und leisten Manches, was die Werke des Mittelalters in Schatten stellt, wenn auch im Allgemeinen immer noch die Renaissance- und Zopfarbeiten die Vorbilder abgeben müssen.

Aber es ist nicht etwa die Unfähigkeit unserer rheinischen Meister, was die Metallindustrie am Rhein zurückgebracht hat, nein, die Kunst und das sogen. Kunsthandwerk schlagen eben da ihre Hütten auf, wo sie Aufträge zu lohnenden Preisen finden und wo das Auge des Auftraggebers durch das viele Sehen guter Werke allmählich den Werth derselben schätzen lernt und Schlechtes von Gutem zu unterscheiden versteht.

Nicht blofs Sehen und Studiren macht den Meister, sondern vor Allem Uebung — und dazu gehören lohnende Aufträge. Möge daher die Veröffentlichung dieser Eisen-Kanzel weniger den Zweck haben, zu zeigen, wie man ein solches Möbel wohl machen könne, als den Anstofs geben, einmal in ähnlicher Art ein solches von einem strebsamen Meister herstellen zu lassen. Leider ist der Deckel des Werkes, der auch von Schmiedeeisen gewesen sein soll, verloren gegangen; doch wird es nicht schwer sein, einen solchen dazu zu entwerfen; wie es denn ebenfalls ein Leichtes sein dürfte, dem Ganzen eine reichere Ausbildung zu verleihen. Das Eigenthümliche dieses Werkes ist vor Allem in der Gestaltung des Unterbaues zu suchen, eine jener naiven Lösungen, auf welche der in der modernen Schule erzogene Künstler schwerlich verfallen würde, eine Lösung, wie sie eben nur der in der Werkstatt grofs gewordene Mann erfinden kann. Dieser Untersatz besteht aus vier einfach mit Mafswerk und Lilienendigungen verzierten Bogenstützen derart, dafs das Ganze an die Form eines Kelchunterbaues erinnert; vielleicht hat die gewöhnliche Form der Mefskelche den Meister auf die Idee gebracht, sie einmal bei einem Kirchengeräthe in Eisen wiederzugeben. Die sogenannte Bütte ist durch einfaches Stabwerk mit verbindenden Mafswerkbögen hergestellt. Die Ecken bilden stärkere, strebepfeilerartige Pfosten mit vorgelegtem, aus Flacheisen gedrehtem Stabe. Sonderbar ist, dafs die aus Flacheisen hergestellten Mafswerkbänder gegen die scharfe Kante der senkrechten Stäbe anstofsen; dafs dieses über die erlaubte Naivität hinaus geht, wollen wir neben allem Lob doch hier als Tadel notiren, und wolle der etwa diese Kanzel kopirende Meister davon Kenntnifs nehmen. Selbstverständlich mufs der letztere sich gutes Schmiedeeisen verschaffen, was aus dem Siegerland und dem Ahrthale zu beziehen ist. Die innere Seite der Bütte war mit gesticktem Stoffe behangen, der vor noch nicht langer Zeit verschwunden sein soll.

Die Kirche in Ober-Diebach ist ein seltenes Beispiel einer oberrheinischen Hallenkirche aus dem XV. Jahrhundert, ähnlich der alten Stiftskirche in St. Goar, leider in sehr verwahrlostem Zustande und durch einen abscheulichen modernen Thurm verunstaltet; sie besitzt noch schöne Chorgestühle, Emporen aus dem Uebergang zur Renaissance, eine Reihe herrlicher Grabsteine, Reste von Malereien und allerlei schönem Ornamentwerk. Vielleicht unterstützt die Provinz gelegentlich die mittellose Gemeinde bei einer nothdürftigen Restauration des Baues


Kanzel in der Kirche zu Ober-Diebach
v. Bacherach.
H. Renard. gez. 1889.
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 cm.

und seiner Mobilarschätze; unsere alten Kirchen, Burgen und Rathhäuser sind ja in der That für den unbemittelten Handwerker und Künstler, der kein Geld hat in Trier, Bonn, Düsseldorf u. Köln Studien zu machen, die Kunst- und Gewerbemuseen, welche ihm die nöthige geistige Nahrung geben und gleichzeitig oft auch — Aufträge.

Köln. H. Wiethase.

Technische Bemerkungen über Wandmalerei.

Bei dem allgemeinen Interesse für Wandmalerei in den Kirchen mufs man sehr oft die Frage hören: Wird die Malerei sich auch halten? Um diese Frage beantworten zu können, ist allererst nöthig, nach dem Grunde sich umzusehen, auf dem gemalt werden soll, und in diesem Punkte mufs man leider meistens eine Sorglosigkeit bemerken, welche nur zu leicht die Ursache für spätere Zerstörung wird. Der aus Mörtel hergestellte Wandverputz bildet in den meisten Fällen die Unterlage der Malerei, und wie vortrefflich dieser sein kann, zeigen die alten Malereien der heidnischen Zeit. Die Schriftsteller der Alten sprechen von dem künstlich hergestellten Verputz und die bemalten Mauerreste in Rom oder Pompeji etc. zeigen die Resultate dieser Bemühungen. Eine 6 bis 8 *cm* starke Schicht ist in verschiedenen Lagen, bis zu sieben, nacheinander aufgetragen; vom sehr groben Kiesel angefangen, in kräftigem Anwurf, folgen dieselben immer feiner werdend aufeinander, bis die letzte, aus Marmorstaub und Kalk in 1—2 *mm* Stärke bestehend, eine feine und gerade Fläche bildet, welche *al fresco* ihre Grundfarbe erhalten hat. Diese glatte und durchaus lothrechte Fläche bietet dem Staub keine Gelegenheit zu Ablagerungen.

Wie mangelhaft sieht es in Betreff der Herstellung des Mörtelverputzes heutzutage oft aus! Statt reinen Kiessandes wird meistens ein gelber Sand verwendet, der ganz mit Ocker und Lehm durchsetzt ist, bei dem der Putzzusatz nie zu der ihm sonst innewohnenden Bindung erhärtet. Wer keinen Rheinkies haben kann, sollte sich solch gelben Sand gründlich waschen, dann gut trocknen, bevor derselbe zum Mörtel angemengt wird. Die Probe, ob der Sand gut gewaschen und rein, ist einfach zu machen; eine Hand voll Sand in ein Glas Wasser geschüttelt und gut umgerührt, färbt bei Lehmgehalt das Wasser gelb und macht es unklar, reiner Sand sinkt nach dem Umrühren schnell zu Boden und das Wasser ist klar wie zuvor.

Dem Sand sieht man es leicht an, wenn er solch fremde Bestandtheile mitführt; das ist bei dem Wasser leider nicht der Fall, welches in grofsen Mengen der Mauer zugeführt wird durch Netzen der Steine und beim Vermengen von Sand und Kalk zum Verputz. Gerade das Wasser ist es, welches durch seinen Gehalt an kohlensaurem oder salpetersaurem Natron oder Kali und schwefelsaurem Magnesia der Mauer jenen Erzfeind der Malerei einimpft, dessen Zerstörungen, einmal vorhanden, unaufhaltsam sind. Die beim Mauern als auch beim Verputzen der Mauer zugeführte Masse Wasser verdunstet, läfst aber diese Salze zurück. Dieselben äufsern sich alsbald durch eine Häufung weifser Kristalle auf der Oberfläche der Wand, die oft mehrere Centimeter lang sich ablagern, um bei feuchter Luft wieder zu schmelzen und von der Mauer wieder aufgesogen zu werden.

Die meisten Farbenschichten werden durch dieses Ausblühen, welches wiederkehrt, so lange Salze in der Mauer sind, von der Mauer abgelöst oder doch so verunstaltet, dafs alle Schönheit und jedes saubere Aussehen dahin ist. Nach längerer Zeit löst sich auch die Bindekraft des Mörtels, und Verputz wie Malerei fällt ab. Was ist hiergegen zu thun? Man soll nur fliefsendes oder Regenwasser gebrauchen, Wasser, wovon man überzeugt ist, dafs jene Salze nicht darin sind.

Es ist ja zuweilen ein wenig unbequem, solches zu beschaffen, und oft hört man deshalb, der Salpeter säfse in den Steinen, was zuweilen der Fall sein kann; derselbe verlöre sich in ein paar Jahren, und was der Gründe noch mehr sind, um tadelnswerthe Sorglosigkeit mit einem Mäntelchen der Entschuldigung zu behängen; wer aber die Verwüstungen an bedeutenden Kunstwerken der Wandmalerei, ja wer nur gesehen, wie ein einfacher Anstrich in wenigen Wochen verdorben sein kann durch diesen zerstörenden Einflufs der ausblühenden Salze, der wird die Mühe nicht zu grofs finden, und die Kosten klein gegen jene, welche ein Bekämpfen dieses einmal eingenisteten Erzfeindes aller Malerei mit sich bringen.

Kevelaer. Friedr. Stummel.

Schiefer-Inschriften.

Mit Abbildung.

Gelegentlich übergab mir Herr Architekt Wilhelm Erben in Köln verschiedene mit Inschriften versehene Schiefer, welche er bei dem Abbruch des Helmes auf der hiesigen St. Severinskirche vor einigen Jahren gesammelt hatte, u. folgt eine Abbildung einiger derselben hierneben. Die Art des Eingrabens ist viel schlechter wie bei den Schiefern von St. Goar (vergl. I. Jahrg. XII. Heft), auch sind die meisten Worte verstümmelt, doch geben auch diese Beispiele den Beweis für die Zeitdauer der Dachschiefer, wie sie wohl anregen dürften, dieser Art Inschriften die fernere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Auch bei Abbruch des Domkrahnen sollen Schiefer gefunden sein, welche mit Inschriften bedeckt waren; es ist uns aber nicht bekannt, ob dieselben gesammelt worden sind. Vielleicht sind wir in der Lage, darüber später zu berichten.

Wiethase.

Zur Baudatirung der Wiesenkirche in Soest.

C ter X mille et tribus Ique dies tenet ille
Hujus quo primum struxit loculi capud ymum
Ne deus condempnes hunc Schendeler arte Johannes,
so lautet die Inschrift, welche im Chore der Wiesenkirche zu Soest angebracht ist und Kunde gibt über die Entstehung dieses Baues. Die Angabe der Jahreszahl erscheint Otte so dunkel, dafs er es für fraglich hält, ob das Jahr 1313 oder 14 oder 31 oder 43 herauszulesen ist.[1]) An anderer Stelle entscheidet er sich indefs thatsächlich für 1313.[2]) Er stimmt darin überein mit Lübke[3]), weicht aber ab von Memminger[4]), welcher sich für 1314 ausspricht. Wie sich auf ungezwungene Weise die Zahl 1331 oder 43 ergeben soll, ist nicht wohl ersichtlich; es kann auch nicht einmal fraglich bleiben, ob 1313 oder 1314 gemeint ist, die Verbindung von *que* mit *I* spricht zu deutlich für 1314.

„Der Bau wurde", wie Otte weiter bemerkt, „bis 1369 fortgeführt, dann unterbrochen und erst im XV. Jahrhundert wieder aufgenommen, der Thurmbau 1429 begonnen."[5]) Dasselbe Jahr gibt Lübke.[6]) Auch in diesem, auf den Wiederbeginn der Arbeiten sich beziehenden Datum weicht Memminger ab. „Im Jahre 1422", so sagt er, „wurde der Grundstein zu dem nördlichen Thurme gelegt und mit ihm zugleich ist das nördliche Portal aufgeführt." Beide Angaben finden eine urkundliche Richtigstellung in folgender Bemerkung des Soester Stadtbuches[7]): *1421 in die Sixti pape do wart dey erste sten an dem lesten fundamente tor wese in unser leyven vrowen kerken gheleget, dat was in der westen dore.* Der Ausbruch der bekannten Soester Fehde wirkte aber hemmend auf den Fortgang des Baues ein; derselbe kam wiederum zum Stillstand, und erst in unserem Jahrhundert wurde er auf Befehl des kunstsinnigen Königs Friedrich Wilhelm IV. wieder aufgenommen. Im Jahre 1882 war er vollendet.

Effmann.

[1]) Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie". 5. Aufl., I. Band, 1883. S. 414.

[2]) Otte-Wernicke a. a. O. II. Band, 1884. S. 436.

[3]) Lübke „Geschichte der Architektur". 6. Aufl., II. Band, 1886. S. 155.

[4]) Memminger „Die Wiesenkirche zu Soest". Christliches Kunstblatt, 1880. Nr. 7.

[5]) Otte-Wernicke a. a. O. II. Band. S. 431.

[6]) Lübke „Die mittelalt. Kunst in Westfalen". 1853. S. 263.

[7]) Manuskript im Soester Stadt-Archiv. Auf diese Notiz machte mich mein Freund Jostes aufmerksam.

Nachrichten.

Die Bronzethüren des Kölner Domes

werden bekanntlich durch Professor Hugo Schneider in Kassel (West- und Südportal) und durch Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht (Nordportal) ausgeführt. Die beiden Flügel der Dreikönigen-Pforte (nördliches Portal der Westseite) gehen bereits ihrer Vollendung entgegen. Im Grofsen und Ganzen liegt ihnen der für die Konkurrenz angefertigte Entwurf zu Grunde, der auf ornamentale Ausstattung sich beschränken sollte. Das äufserst glücklich erfundene Band mit den drei Kronen und der sie begleitenden Inschrift scheidet den Flügel in den unteren rein ornamentalen, defswegen nur mit phantastischen Figuren ausgestatteten Theil und in die oberen Füllungen, von denen die gröfsere Löwenkopf und Krücke, die kleineren acht Thierfigurationen aufnehmen werden als ebenso viele christliche Sinnbilder. Der feststehende Obertheil soll auf Mafswerkgrund Wappenschilde tragen und zwar das alte und neue Stiftswappen, das preufsische und deutsche Wappen.

Die vier Flügel des westlichen Hauptportales, welches dem Leben des Heilandes resp. seiner heiligen Mutter geweiht ist, sollen auf einem entsprechenden Bande zwischen zwei Inschriftfriesen die Monogramme von Jesus, Maria und Joseph zeigen, darunter wiederum rein ornamentale Gestaltungen, wie sie für den Sockel der Thüre und die dafür angemessenste teppichartige Behandlung allein sich empfehlen. Ueber den Löwenköpfen werden die 32 quadratischen Felder der vier Flügel ebenso viele Engel-Brustbilder mit Spruchbändern aufnehmen, für welche acht verschiedene Modelle angefertigt sind. Die Haltung der einzelnen Engel und ihrer Bänder wird hier die Mannigfaltigkeit herbeiführen, welche durch die verschiedenen Inschriften inhaltlich noch gesteigert wird; denn die 16 Medaillons der beiden nördlichen Flügel des Hauptportals werden die Worte des apostolischen Glaubensbekenntnisses in abgekürzter Form zur Anschauung bringen, die 16 Medaillons der beiden anderen Flügel die acht Seligkeiten, die göttlichen Tugenden und die Kardinaltugenden in knappster inschriftlicher Fassung. So werden an der Stelle, an welcher, auf der Thüre, durch die man in's Heiligthum eintritt, die Hauptgrundsätze der christlichen Glaubens- und Sittenlehre, in Erz eingegraben, zum beredtesten Ausdrucke gelangen.

Für das dritte (südliche) Portal der Westseite, welches dem heil. Petrus geweiht ist (und in dem Giebelfelde Darstellungen aus seinem Leben in vorzüglichen dem Anfange des XV. Jahrh. entstammenden Reliefs zeigt), sollen die beiden Thürflügel in ihrer Ausstattungsart derjenigen der Dreikönigen-Pforte sich anschliefsen, natürlich mit den Modifikationen, die hier der Patron erfordert. Zwei gekreuzte Schlüssel auf einem Wappenschildchen soll zwischen bezüglichen Inschriftstreifen das Band verzieren, welches auch hier das Leitmotiv bildet.

Da hölzerne Planken den Kern der Thüren bilden sollen, so müssen die einzelnen Reliefs durch das sie umgebende Bronzerahmenwerk gehalten werden, welches durch Schrauben zu befestigen ist. Die Köpfe dieser Schrauben auf der Vorderseite, wie ihre Vermutterungen auf der Rückseite werden zugleich als Verzierungsmittel dankbare Verwendung finden. Zu ihnen werden auf der Innenseite, für welche eine Holzstreben-Konstruktion vorgesehen ist, aufserdem noch eiserne Bänder und Beschläge zur Verwendung kommen müssen.

Von den so ausgeführten Thüren darf man eine ruhige monumentale Wirkung erhoffen, zugleich einen ernsten, erbaulichen Eindruck. Der goldige Ton der Bronze wird die Feierlichkeit des Effektes noch erhöhen und diese wird auch dann nicht aufhören, wenn jener längst sich zurückgezogen haben wird vor der Patina, die den Reiz der alten Bronzen bildet. S.

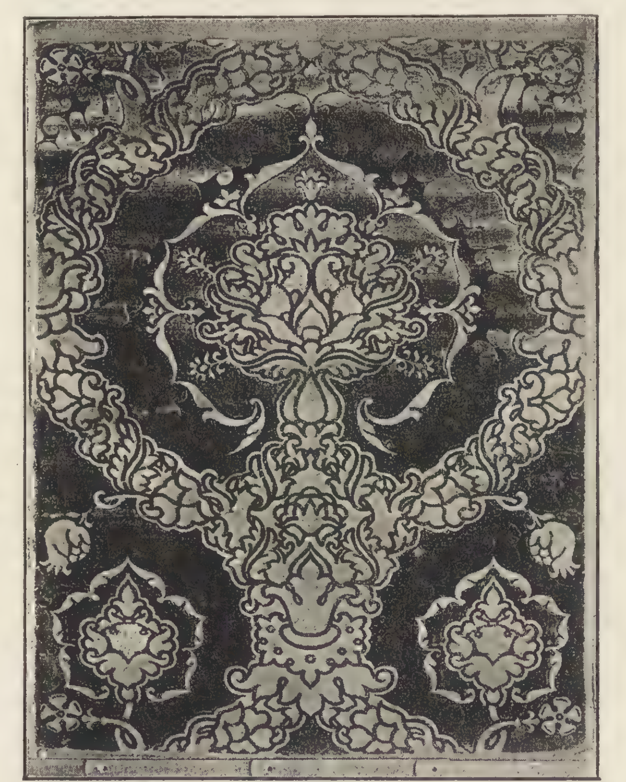
Denkmäler-Statistik der Rheinprovinz.

Auch die Rheinprovinz wird endlich ihre Denkmäler-Statistik erhalten. Die „Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde" hat sie schon seit längerer Zeit vorbereitet und die bezüglichen Arbeiten einem besonderen Ausschusse des Vorstandes übertragen, den Herren Professor Dr. Dove, Professor Dr. Lamprecht, Geheimrath Dr. Loersch (Vorsitzender), Geheimrath Dr. Niessen. Diese haben sich durch die Herren Professor Dr. Justi, Appellationsgerichtsrath a. D. Dr. Reichensperger, Domkapitular Schnütgen, Dr. Thode, Baumeister Wiethase ergänzt und letzterer hat die Leitung des umfassenden Werkes übernommen. Die Grundsätze für die Anlage und Durchführung desselben sind von einigen Mitgliedern ausgearbeitet, von der Kommission festgestellt, von dem Provinziallandtag und dem Provinzialausschufs genehmigt worden. Zu der schon in früheren Jahren überwiesenen Summe ist bereits eine weitere Beisteuer beschlossen. Die Bearbeitung wird nach Kreisen erfolgen. Inzwischen sind Schemata bezw. Fragebogen angefertigt, verschiedene Mitarbeiter bereits gewonnen, andere in Aussicht genommen worden. Da deren Zahl sich hoffentlich noch vermehren und dem bedeutsamen und dringlichen Unternehmen gewifs von allen Seiten, namentlich von dem zur Mitwirkung besonders berufenen hochwürdigen Klerus, lebhafte Unterstützung zu Theil werden wird, so ist ein wackeres Fortschreiten desselben zu erwarten. Baumeister Wiethase, der die Denkmäler der Rheinprovinz wie kaum ein Anderer kennt und mit wissenschaftlichen wie technischen Hülfskräften in Verbindung steht, wird zunächst mit seiner eigentlichsten Domäne, dem in dieser Hinsicht so fruchtbaren und verhältnifsmäfsig noch wenig durchforschten Niederrhein beginnen und als die erste Frucht seiner Thätigkeit, zugleich als Vorbild für die Behandlung der anderen Kreise, wird der Kreis Kempen erscheinen. Die Kreise Geilenkirchen und Heinsberg, zu deren kunstgeschichtlicher Beschreibung Baumeister von Fisenne schon so manche schätzenswerthe Beiträge geliefert hat, werden, von diesem bearbeitet, voraussichtlich sogleich nachfolgen. Professor Ewerbeck hat die Vorarbeiten für den Stadtkreis Aachen bereits begonnen. S.

Neuer Sammetbrokat nach altem Muster.

Mit Abbildung.

Es ist eine eigenthümliche, sehr bezeichnende Erscheinung, dafs in den Paramentenkammern am allerspärlichsten vertreten sind die Stoffe des vorigen und besonders des gegenwärtigen Jahrhunderts bis auf die neuesten Anschaffungen. Den Hauptbestand bilden aufser den letzteren in der Regel die Seidendamaste des XVII., die gemischten Gewebe des XVI. und sogar die Sammete des XV. Jahrh. Es ist geradezu erstaunlich, in welchem Mafse gerade diese Sammete, denen man die ihnen zugemutheten Strapazen nur zu gut ansieht, den Jahrhunderten getrotzt haben. Und das gilt nicht nur von den glatten und geschnittenen Sammeten, sondern nicht minder von den herrlichen Sammetbrokaten mit ihrem flachen Goldgrund, ihren aufkeimenden Goldblumen und ihren aufschwellenden in mächtigen Zügen sich entfaltenden Sammetmusterungen. Zuerst wohl zu hochfestlichem Gepränge als Bekleidung für Thronbaldachine oder für die Wand bestimmt, erschienen sie auch für die Altar- und Chorausstattung, sowie für den priesterlichen Ornat nicht zu kostbar, und Jeder wird, so oft er ein solches Mefsgewand oder gar einen Chormantel am Altare erblickt hat, die Schönheit und Feierlichkeit der Wirkung empfunden haben.



Der Wunsch, für diese seltenen, allmählich doch aussterbenden Gewänder einen durchaus ebenbürtigen Ersatz zu bekommen, ist gewifs nicht neu, ganz neu aber sind die ernsten Versuche, ihn zu gewinnen. Dafs diese Versuche als in jeder Hinsicht gelungen zu betrachten sind, soll dieser Artikel verkünden.

Unser hochgeschätzter Mitarbeiter Herr Maler Stummel, der das Mittelalter auf dem kirchlichen Kunstgebiete als einen besonders zuverlässigen Wegweiser betrachtet, hat angesichts der im Dome zu Xanten zahlreich und vorzüglich erhaltenen Sammet-Paramente den Drang empfunden, sie mit Hülfe des Fabrikanten Herrn Theodor Gotzes in Krefeld wieder aufleben zu machen. Der in fast ursprünglicher Frische erhaltene Stoff eines Xantener Antependiums sollte als Vorbild dienen nicht blofs in Bezug auf das grofse und prächtige Granatapfelmuster, sondern auch in Bezug auf die Technik bis in die kleinsten Verzweigungen der Bindung. Das beste und zuverlässigste Material wurde beschafft, keine Probe unterlassen, keine Mühe gespart. Als glänzende Frucht liegt das 56 *cm* breite und 75 *cm* lange Stück Sammetbrokat vor, von dessen photographischer Aufnahme wir hier Abbildung bieten. Er ist den allerkostbarsten Erzeugnissen der italienischen und flandrischen Werkstätten wie in der Wirkung, so in der Solidität durchaus ebenbürtig. Kein kleines Opfer war es, welches die Sorge für das Material auferlegte, für echt und säurenfrei gefärbte Seide, für durchaus soliden Goldfaden, der in metallischer Bereitung gewählt wurde, nicht nur, weil auch die Alten ihn hierbei vorgezogen haben, sondern auch weil der cyprische Faden von den Fabrikanten, die sich seine Pflege hatten angedeihen lassen, wieder aufgegeben worden ist. Es war keine geringe Mühe, bei der Technik in Bezug auf die Kettenbindung, in Bezug auf den durchgehenden Goldschufs, namentlich in Bezug auf die Schleifenbehandlung der Goldblumen (frisé en or), in Bezug auf die zarte Dessinirung der Sammetstege, endlich in Bezug auf die deutliche Musterung in der doppelten Höhe der Sammetflächen den Fufsstapfen der Alten mit ängstlicher Sorgfalt zu folgen. — Aber das Resultat hat alle Arbeit gelohnt und jetzt handelt es sich nur noch darum, dafs ihm Eingang verschafft werde in unsern kirchlichen Festgebrauch. Dazu sind freilich, insofern es sich um diesen Stoff allerersten Ranges handelt, erhebliche Geldmittel nöthig, die indessen wiederum klein erscheinen, wenn die Jahrhunderte zur Erwägung kommen, für die er ausreichen wird, gegenüber den Jahrzehnten, auf die mit den bisherigen Stoffen höchstens gerechnet werden durfte. Es wird daher der Hoffnung Ausdruck gegeben werden dürfen, dafs die reichen Mittel bevorzugter Kirchen oder frommsinniger Stifter auch in dieser Hinsicht wieder an die glanzvollen Traditionen des Mittelalters anknüpfen werden. — Nachdem aber der Krefelder Weber dieser Aufgabe sich gewachsen gezeigt hat, kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, dafs auch einfachere figurirte Sammete, deren Kosten nur den dritten oder vierten Theil des vorliegenden betragen, von ihm mit Sicherheit zu erwarten sind.

Schnütgen.

Bücherschau.

Preufsen zur Zeit der Landmeister. Beiträge zur Baukunst des deutschen Ritterordens, von C. Steinbrecht, Regierungsbaumeister. Mit 40 Tafeln und zahlreichen in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin, Verlag von Julius Springer. 1888.

Kunsthandbücher enthalten verhältnifsmäfsig Weniges über die mittelalterliche Baukunst im Osten unseres Vaterlandes. Und doch findet sich in jenen entlegenen Gegenden noch eine Menge sehr beachtenswerther und künstlerisch vollendeter Werke der Vergangenheit, deren Erforschung und Veröffentlichung um so mehr zu wünschen ist, als sich unter ihnen neben kirchlichen auch eine grofse Anzahl weltlicher Bauten frühgothischen Stiles befindet, an welchen bekanntlich nicht gerade Ueberflufs herrscht. Unter diesen nehmen die Schöpfungen des deutschen Ritterordens, dessen Landmeister sich um das Jahr 1230 in Preufsen ansiedelten, die hervorragendste Stelle ein.

Mit dankenswerther Unterstützung des Herrn Kultusministers von Gofsler hat der jetzige Königliche Landbauinspektor Steinbrecht zu Marienburg i. Westpr. eingehende Untersuchungen auf dem Gebiet der Baukunst des deutschen Ritterordens angestellt. Ihre (22) Wohnsitze, welche zumeist in Trümmern liegen, hat er aufgesucht, erforscht, gemessen, gezeichnet, und das Ergebnifs seiner vieljährigen emsigen Arbeit in einem stattlichen Bande niedergelegt, dessen reichen Inhalts sich nicht allein die Baukünstler, sondern auch die Geschichtsforscher und Alterthumsfreunde nur aufrichtig freuen können.

Was dem Leser geboten wird, besteht nicht etwa in einer lediglich fachwissenschaftlichen, auf Messungen und Zeichnungen beruhenden Abhandlung über Zweck, Bauart, Anlage und Ausstattung der einzelnen Ordensbauten, sondern auch in einer an der Hand der Baubeschreibung entworfenen Schilderung des bewegten Lebens und Wirkens der Ritter zu Kriegs- und Friedenszeiten innerhalb ihrer Burgen.

Die geschickte Wahl der Baustelle, die Anlage der Vorburg, Gräben, Mauern, Thürme, Wehrgänge und Thore gewähren Einblick in die Art der Vertheidigung, und bekunden die Umsicht, mit welcher bei Errichtung eines festen Platzes verfahren wurde im Hinblick auf lange und hartnäckige Kämpfe, die gegen rohe Kriegesschaaren unablässig zu bestehen waren. Und anderseits weisen Vorrathsräume, Keller, Stallungen, Gebieterwohnung, Schlafsaal, Konventsremter, Kapitelsaal und Kapelle darauf hin, dafs das Ritterschlofs nicht nur kriegerischen, sondern auch wirthschaftlichen, geselligen u. gottesdienstlichen Zwecken zu dienen hatte.

Die Anordnung der einzelnen Baulichkeiten in regelmäfsigem Viereck um einen mittleren Hof ist bei allen Schlofsanlagen feststehend, mit Ausnahme derjenigen zu Balga, welche ein unregelmäfsiges Vieleck zum Grundrisse hat. Remter, Kapitelsaal und Kapelle, als die vornehmsten Räume des Hauses, sind architektonisch stets ausgezeichnet durch reichere Deckenbildung, gesteigerte, jedoch wohl abgewogene Höhenverhältnisse, sowie durch Feinheit der Gliederungen und Verzierungen. Mit letzteren sind namentlich die Kapellen ausgestattet, welche aufserdem noch in sofern Beachtung verdienen, als deren Altarraum nicht vielseitig, sondern grade abgeschlossen ist. Ausnahme bildet dagegen die Schlofskapelle zu Reden, welche die gewifs seltene Gestaltung eines Chors nach zwei Seiten des Zehnecks und überdies eine eigenthümliche, durch die Höhenlage des Wehrganges bedingte Ausbildung des oberen Fenstermafswerkes aufweist. Die an der Evangelienseite einzelner Kapellen gelegenen sehr kleinen Räume, welche vom Kreuzgange aus zugänglich sind, und nur ein kleines nach dem Altar hin gerichtetes Schauloch besitzen, werden als Büfserzellen gedeutet. Das Aeufsere der Gebäude zeichnet sich durch edle Verhältnisse, eigenartige Umrifslinien sowie durch ein in Farbe und Bearbeitung gleich vorzügliches Ziegelmaterial aus.

Ein weiteres Eingehen auf die Einzelheiten der Abhandlungen, zu welchen auch eine übersichtliche in knapper Form gehaltene Darstellung der wichtigsten Ereignisse der Deutschordensgeschichte vor und nach der Eroberung Preufsens gehört, gestattet der enge Rahmen einer Berichterstattung nicht. Es sei nur noch erwähnt, dafs der gröfste Theil der dem Werke beigegebenen Abbildungen aus Lichtdrucken nach den Aufnahmezeichnungen des Verfassers besteht, welche Zeugnifs ablegen von dessen Befähigung, gröfsere Gebäudegruppen nach der Natur treffend zu skizziren, sowie von der peinlichen Genauigkeit, mit welcher er die Bauten nicht nur im Grofsen sondern auch in ihren architektonischen Gliederungen bis zum Einzelnen aufgemessen und wiedergegeben hat. Diese Aufnahmen bilden für den Fachmann eine Fundgrube von mustergültigen Vorbildern aus der Blüthezeit der mittelalterlichen Baukunst, von welcher der Verfasser sagt: „Wir sind gewohnt, die Deutschordenskirche St. Elisabeth zu Marburg (1237 bis 1280) als reinste Schönheit zu verehren: — Demselben Geist, derselben Kunst entstammen die Ordensbauten der Landmeisterzeit in Preufsen."

Mit diesem Ausspruch schliefst Steinbrechts Werk. Wer sich dessen Studium hingegeben hat, wird dem nicht nur voll zustimmen, sondern auch überzeugt sein, dafs nach solch eingehenden Forschungen über die Bauten des deutschen Ritterordens, das Werk der Wiederherstellung seines hochberühmten Hochmeisterschlosses zu Marienburg i. Westpr., welches der Verfasser seit geraumer Zeit leitet, in bester Hand liegt.

Hildesheim. F. C. Heimann.

F. v. Reber u. Ad. Bayersdorfer: „Klassischer Bilderschatz". München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedr. Bruckmann).

Das Unternehmen der rührigen Bruckmann'schen Verlagsanstalt, eine „Sammlung sämmtlicher Meisterwerke der bildenden Kunst aller Zeiten und aller Kulturvölker" in möglichst billigen aber treuen Reproduktionen herzustellen, hat sich bereits jetzt, nachdem die ersten acht Lieferungen erschienen sind, eines solchen Erfolges zu erfreuen, dafs es fast überflüssig erscheinen könnte, noch besonders auf diese Publikation aufmerksam zu machen. Schon die Namen der beiden Herren, denen die Leitung anvertraut ist, bürgen für eine zu gleicher Zeit vielseitige, von den weitesten Gesichtspunkten ausgehende und einheitliche, auf ein scharfes Erfassen des Begriffes „Meisterwerk"

gestützte Ausführung des weiten Programmes. Das Werthvolle dieses Bilderschatzes nun besteht vor Allem darin, dafs es sich um Reproduktionen handelt, die auf Grund von photographischen Aufnahmen angefertigt werden, also um eine unverfälschte Wiedergabe der Originale — das Erstaunliche aber darin, dafs diese Reproduktionen zu einem nie gehört billigen Preise hergestellt werden. Alle 14 Tage erscheint eine Lieferung, bestehend aus sechs Blättern im Preise von 50 Pfgn.; für das einzelne Blatt also kommen nicht einmal 10 Pfg. in Rechnung. Das bezeichnet in der That eine höchst dankenswerthe Nutzbarmachung einer noch jungen Erfindung auf dem Gebiete der graphischen Reproduktion: vermögen die Abbildungen für sich selbst auch nicht Anspruch auf künstlerischen Werth zu erheben, so erfüllen sie ihren Zweck, dem Beschauer eine deutliche, direkte Anschauung von den Originalen zu geben, als bescheidene aber gewissenhafte Dolmetscher in höchst befriedigender Weise. Sie sind ein willkommener Ersatz der verhältnifsmäfsig ungleich kostspieligeren und häufig schwer zu erlangenden Photographien, und ermöglichen es Jedem, selbst dem Unbemittelten, sich eine umfassende Kenntnifs der grofsen Kunstwerke und Meister aller Zeiten zu verschaffen und an dem Abglanz wenigstens dieser idealen Welt sich zu erfreuen.

Schon die bisher erhaltenen Lieferungen enthalten ein reiches und mannichfaltiges Material. Sie bringen uns Bilder aus den verschiedensten Sammlungen (München, Stockholm, Madrid, Petersburg, Berlin, Florenz, Karlsruhe, Basel, Darmstadt) und Kirchen, sowie von den verschiedensten Meistern, von welch' letzteren ich, um einen ungefähren Begriff zu geben, folgende nenne: Giotto, Fra Giovanni, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Lorenzo di Credi, Francia Perugino, Raphael, Michel-Angelo, Palma vecchio, Tizian, — Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Holbein, Dürer, Cranach, — Rubens, van Dyck, Mierevelt, Cornelis de Vos, Teniers, Rembrandt, Franz Hals, — Philippe de Champaigne, Boucher, Greuze, — Murillo, Cerego.

Schliefslich sei darauf hingewiesen, dafs man auf Jahres-Serien von je 24 Heften subskribiert. Einzelne Hefte und Blätter werden, der Ankündigung nach, nicht abgegeben. Die Publikation sei auf das Wärmste empfohlen. Thode.

K. Streit „Tylmann Riemenschneider". Leben und Kunstwerke des fränk. Bildschnitzers. Berlin, Verlag von Wasmuth. 1888. Preis: 100 Mark.

Auf 93 Tafeln werden durch die begeisterungsvolle Hingabe dieses eifrigen Kunstfreundes 66 wirkliche oder angebliche Werke des Würzburger Meisters ganz oder theilweise wiedergegeben und so ein reiches Material dargeboten, das jeder Kunstforscher dankbarst begrüfsen wird. Auch sind diese Photographien recht gelungen, wenn von drei vor mir liegenden Abbildungen ein Schlufs auf alle berechtigt ist.

Doch dem Texte kann ich nicht das gleiche Lob ertheilen. Es mangelt ihm zunächst Gleichmäfsigkeit und Einheit. So nehmen den vierten Theil der 27 Seiten die bekannten Vorgänge des „Bauernkrieges" ein, in welchem der kurzsichtige Rat Dill nur eine untergeordnete Rolle spielte. Bedenklicher wurde gefehlt gegen die einheitliche Darstellung. Lübke, der die Vorrede schrieb, sagt von den „Tafeln", dafs in ihnen „alles enthalten ist, was irgend darauf Anspruch machen kann, von dem Meister selbst oder seiner zahlreichen Schule herzurühren". Allein auf der einen Seite 25 steht dreimal das Gegentheil: „Es würde zu weit führen, all' diese Figuren (Apostel) hier bildlich darzustellen" . . . (Adam und Eva), „welche wir gerne hätten aufnehmen lassen" . . . „Wir hätten dasselbe (Kruzifix) gerne hier aufgenommen", und im Schlufsworte (S. 26) folgt ein ganzes Verzeichnifs von echten und unechten „Riemenschneider", die nicht abgebildet wurden. Während auf Seite 2 berichtet wird, dafs R. im Dezember 1483 als Geselle in Würzburg aufgenommen wird, läfst man in den Jahren 1481 u. 82 an den Würzburger Meister Gelder auszahlen (S. 23). Obgleich Streit nur den Blutaltar als Werk R.'s (S. 23) annimmt, bringt er nach Apotheker Weifsbecker, welcher die unvollkommenen Excerpte machte und dieselben amtlich (sic!) beglaubigen liefs[1]), Ausgaben für den „frawen altar", d. h. Marienaltar und „an sant anna taffeln", d. h. für den Annaaltar (vergl. Weber „Dill Riemenschneider", 2. Aufl., S. 47 ff. und S. 76, 77). Befremdend ist hier die Behauptung: „In den bisherigen Schriften hat man sich immer nur in Vermuthungen ob des Meisters dieses Blutaltars ergangen." Denn bereits 1884 habe ich in meiner Schrift urkundlich die Urheberschaft R.'s nachgewiesen, und zahlreiche literarische Gaben („Archiv des histor. Vereins von Unterfranken"; Detzel „Kunstreise in Franken", Würzburg 1885; Schiller „Stimmen über die Kunstwerke Rotenburgs", Würzburg 1885, etc.") haben davon Nachricht gebracht.

Bei der Beschränktheit des Raumes mufs ich mich kurz fassen. Ungerügt darf aber nicht bleiben der durch Becker veranlafste falsche Todestag (S. 11); Riemenschneider starb am Abend Kiliani, d. h. am Vorabend (vergl. Grotefend „Handbuch der histor. Chronologie", S. 36), also am 7. Juli. Auch kam er nicht erst 1513 in den obern Rath, sondern schon am 13. November 1509 (Weber S. 67).

Von den Werken gehören nicht Riemenschneider: das „Grabmal des hl. Simpertus (vergl. Weber S. 53 f.), die Denkmäler im Dome zu Mainz" (Weber S. VI), die „Holzbildnisse", die ehemals Jul. Schwarz besessen (Weber S. 67) und die jetzt in der Wolfgangskirche zu Ellwangen sich befinden, die „Arbeiten zu Mergentheim", das „Kruzifix zu Marktbibart" (spätere Zeit!) und andere. Ebenso mufs ich das schöne Grabmal des Trithemius, das bis jetzt allgemein als Werk R.'s angesehen wurde, dem Künstler aberkennen; wie Gropp, Collectio, tom. I. pag. 239, berichtet, liefs diesen „Lapis sepulchralis" erst der Weihbischof Georg Flach errichten, der von 1548—64 „Administrator" des verfallenen Schottenklosters war; der Stein ist also erst ca. 1550 gearbeitet worden und ist ohne Zweifel Jörg R. zuzuschreiben.

Der Heilbronner Altar ist jedoch eine Arbeit R.'s und seiner Schüler (vergl. die Recension meiner Schrift von Paulus im „Deutschen Literatur-Blatt" vom 12. Mai 1888). Anton Weber.

[1]) Das sollen wohl die Worte auf Seite 22 bedeuten: „Die im Archive aufgefundenen Originalaufschreibungen, welche vom Stadtmagistrate beglaubigt sind, lassen wir folgen."

Abhandlungen.

Die Stiftskirche in Münstereifel.

Mit 3 Abbildungen.

1. Die Stadt Münstereifel liegt, 13 *km* von Euskirchen entfernt, in einem engen romantischen, von den Römern bereits kultivirten Gebirgsthale, von der unweit entspringenden Erft durchflossen. In alter Zeit hiefs dieses Thal Petersthal.

Bertrada, die fromme Gemahlin des Königs Pipin, hatte bei Stiftung der Abtei Prüm derselben nebst anderen Schenkungen an Land und Leuten auch das Petersthal zu Lehen gegeben. In demselben gründete Markward, der dritte Abt von Prüm (829—853), als Filiale seiner Abtei, im Jahre 830 das hiesige Stift und besetzte es mit Benediktinermönchen seines Klosters. Es erhielt den Namen Monasterium Eifliae, woraus später Münstereifel wurde.

Wenige Jahre nach der Gründung machte der Abt Markward im Auftrage des Kaisers Lothar seine berühmte Romreise und erhielt vom Papste Sergius II. für sein neugegründetes Monasterium die Reliquien der berühmten Martyrer Chrysanthus und Daria. Bischof Theganbert von Trier übertrug die hl. Gebeine nach Münstereifel und setzte sie am 25. Oktober des Jahres 844 unter grofser Feierlichkeit an der für sie errichteten hl. Stätte, in der Krypta der jetzigen Stiftskirche, nieder, wo dieselben heute wieder ruhen, nachdem sie im dreifsigjährigen Kriege längere Zeit auf der Burg Aarburg und schliefslich im Altare der St. Severinskirche in Köln aufbewahrt worden sind. Viele Jahre hindurch war Münstereifel die gesuchteste Wallfahrtsstätte der Gegend und erfreute sich der Gunst vieler Herrscher; Zwentibold von Lothringen verlieh ihm 898 das Zoll- und Münzrecht, Erzbischof Sigewin von Köln mancherlei Zehntrechte; das stille Thal mit seinem Kloster bot während der letzten Normannenkriege den Mönchen von Prüm eine sichere Zufluchtsstätte. Während schon früher die Abtei Prüm die geistliche Oberhoheit, die Erzbischöfe von Köln dagegen die weltliche hatten, begannen Ende des X. Jahrhunderts die Bestrebungen der Mönche sich von der Mutterabtei loszureifsen und wurde in Folge dessen das Kloster in ein Säkularkollegiatstift verwandelt, als welches es bis in die neuere Zeit bestanden hat. Im XI. und XII. Jahrhundert trat das Stift zu den Herzögen von Jülich in ein Lehnsverhältnifs und litt vielfach unter den Bedrückungen der Vögte, während die Streitigkeiten mit der Mutterabtei noch viele Jahre fortdauerten.

Zwischenzeitlich wurden dem Stifte, dem bald ein Propst, bald ein Stiftsdekan vorstand, noch mancherlei Zuwendungen gemacht, wenngleich mit dem Untergange der Bedeutung fast aller Benediktinerniederlassungen in Deutschland ebenso wie der aus ihnen hervorgegangenen Stifte auch eine sichtbar nachweisliche Weiterentwicklung Münstereifels nicht mehr stattgefunden hat. Die baulichen Anlagen, welche aus dem XII. und XIII. Jahrhundert noch erhalten oder bekannt sind, lassen bereits jenen Reichthum in der Behandlung vermissen, der den Werken der Benediktiner eigenartig ist, und der sich gleichsam als letztes Aufflackern noch einmal an der Abteikirche Grofs St. Martin in Köln vollzogen hat. So armselig, wie die wenigen bis zum Anfang dieses Jahrhunderts oder noch heute erhaltenen Baureste aus dem XV.—XVII. Jahrhundert, müssen auch die Verhältnisse der Stiftsherren gewesen sein; bei den Zuwendungen lesen wir meist von einer dringlichen Aufbesserung der Einkünfte. Uebrigens zeigen schon die im XII. Jahrhundert ausgeführten Aenderungen am Bau, bei welchen vor Allem die häfslichen rohen Gewölbe des Mittelschiffes in ganz unkonstruktiver Weise eingefügt worden sind (ähnlich wie in St. Georg in Köln), dafs Geld wie gute Baumeister in Münstereifel fehlten. 1625 waren bereits die Jesuiten eingezogen, und hatten ihre heute noch erhaltene, (namentlich in den Emporenanlagen) sehr eigenartig behandelte Kirche in Angriff genommen, rasch den Einflufs auf die ganze Gegend befestigt, und das alte Stift in den Hintergrund gedrängt, als der nun folgende dreifsigjährige Krieg mit seinen Zerstörungen eintrat und die letzten Spuren alter Herrlichkeit vernichtete. Durch mehrere Zuwendungen war

man in der Lage, nach diesem Kriege verschiedene Reparaturen an den Gebäuden und den Mobilien vornehmen zu können; dahin gehört vor Allem die sehr kunstvolle theilweise noch vorhandene Schmiedearbeit, mit welcher man den Chorabschlufs und die Reliquienkapelle umgeben liefs. Weiteres über das Stift im XVII. und XVIII. Jahrhundert ist in dem Werke von Katzfey enthalten, ebenso in der neuerdings erschienenen höchst verdienstlichen „Eiflia sacra" von Carl Schorn (Bonn, Verlag von P. Hanstein, 1887 u. 1888).

2.[1]) Die Grundrifsanlage (vgl. Abbildung *a*) der hiesigen Stiftskirche lehnt sich genau an diejenige der Stiftskirchen an, welche um das Jahr 1000—1050, zur Zeit des Erzbischofs Heribert, am Niederrhein entstanden. Man darf daher wohl annehmen, dafs die Ausführung des heute noch vorhandenen Oberbaues mit den Zuwendungen Erzbischofs Sigewin von Köln (1079—89), wenn nicht schon denen des St. Anno von Köln (1056—57), der den Benediktinern besonders gewogen war, in engerem Zusammenhange steht. Eine ähnliche Anlage war schon zu Steinfeld vorhanden, wo bereits 920 Sibodo von Hochstaden, Graf zu Ahr, eine Benediktinerinnen-Abtei gegründet hatte.

Als eine dreischiffige Pfeilerbasilika behandelt, tritt bei ihr die West- bezw. hier die südsüdwestliche Thurmanlage besonders hervor (vgl. Abbildung *c*). Der letzteren reihen sich die drei Schiffe an und an diese schliefst sich die langgestreckte Chorpartie. — Der Mitteltheil der Thurmanlage besteht in einem über die Dächer hinausgeführten, die Breite des Mittelschiffes einhaltenden Glockenthurme, an dessen südliche Ecken sich zwei schlanke Treppenthürme anlehnen, während an der Ost-, Süd- und Westseite Vorbauten angebracht sind, die in zwei Stockwerken nicht ganz die Höhe des Mittelschiffes erreichen.

Die niedrige Vorhalle des südlichen Vorbaues liegt mehrere Stufen über dem Boden des Mittelschiffes; letzteres besteht aus 5 Jochen. Am Ende des Mittelschiffes führen zwei Treppen zu dem höher liegenden Chorboden. Ueber ihnen erhob sich ehemals das Lektorium, unter welchem der Altar der Schutzpatrone stand. Gleich dahinter gestattet uns eine Oeffnung den Einblick in die Confessio, einen abgetrennten, kapellenartigen Raum der Krypta, welche in zwei Theile zerfällt. In dem südlichen Theil, der mit sich durchkreuzenden Tonnengewölben überdeckt ist, erkennen wir die ursprüngliche Anlage des Abtes Markward.

In diesem Theil besitzen wir einen der wenigen Baureste aus der karolingischen Zeit am Niederrhein; allerdings vollständig schmucklos und sehr einfach gehalten, der wohl gleichzeitig mit den ältern Resten der Krypta von St. Goar, wohin bekanntlich die grofsen Münstereifler Reliquien zunächst von Rom aus gebracht worden waren, erbaut sein dürfte. Die Untersuchungen über die Krypta von St. Goar am Rhein werden unter dem Baumeister Wiethase demnächst abgeschlossen werden.

Um diesen alten, der ehemaligen St. Peterskirche angehörenden Bau gruppiren sich die andern Theile der jetzigen Krypta (vgl. Abbildung *b*), welche nach und nach bis zum Ende des XII. Jahrhunderts entstanden sind. Die letztere ist in eine dreischiffige Anlage gegliedert und schliefst mit einer Abside ab. Die Pfeiler der Mittelschiffe waren ohne Kämpferprofile. Die gegenwärtig sichtbaren sind bei späteren Restaurationen der Kirche theils von Holz, Stein oder auch von Gyps und Mörtel hinzugefügt worden.

Die Decken der Schiffe u. s. w. waren flache Holzdecken, an deren Stelle später schwerfällige sich durchkreuzende Tonnengewölbe traten. Sie sind es hauptsächlich, welche die so bedenklichen Versetzungen der Seitenmauern hervorgerufen haben und die so häfslichen Verankerungen nöthig machten; die theilweise Vermauerung der obern Fenster war auch dadurch herbeigeführt; ob die jetzt vorhandenen grofsen Rosenfenster der späten romanischen Zeit oder gar der Renaissance angehören, ist vorläufig noch unaufgeklärt. Die Trittstufen sowie viele Säulenschafte der frühern Bautheile, auch Altarplatten und dergl. hat man aus den fufsdicken Kalksyntherschichten der römischen Wasserleitungen, welche aus dem Nebenquellenthale bei Eiserfey und den benachbarten Quellenthälern nach dem Lager an der Alteburg bei Köln und in dieses selbst führten, geschnitten.

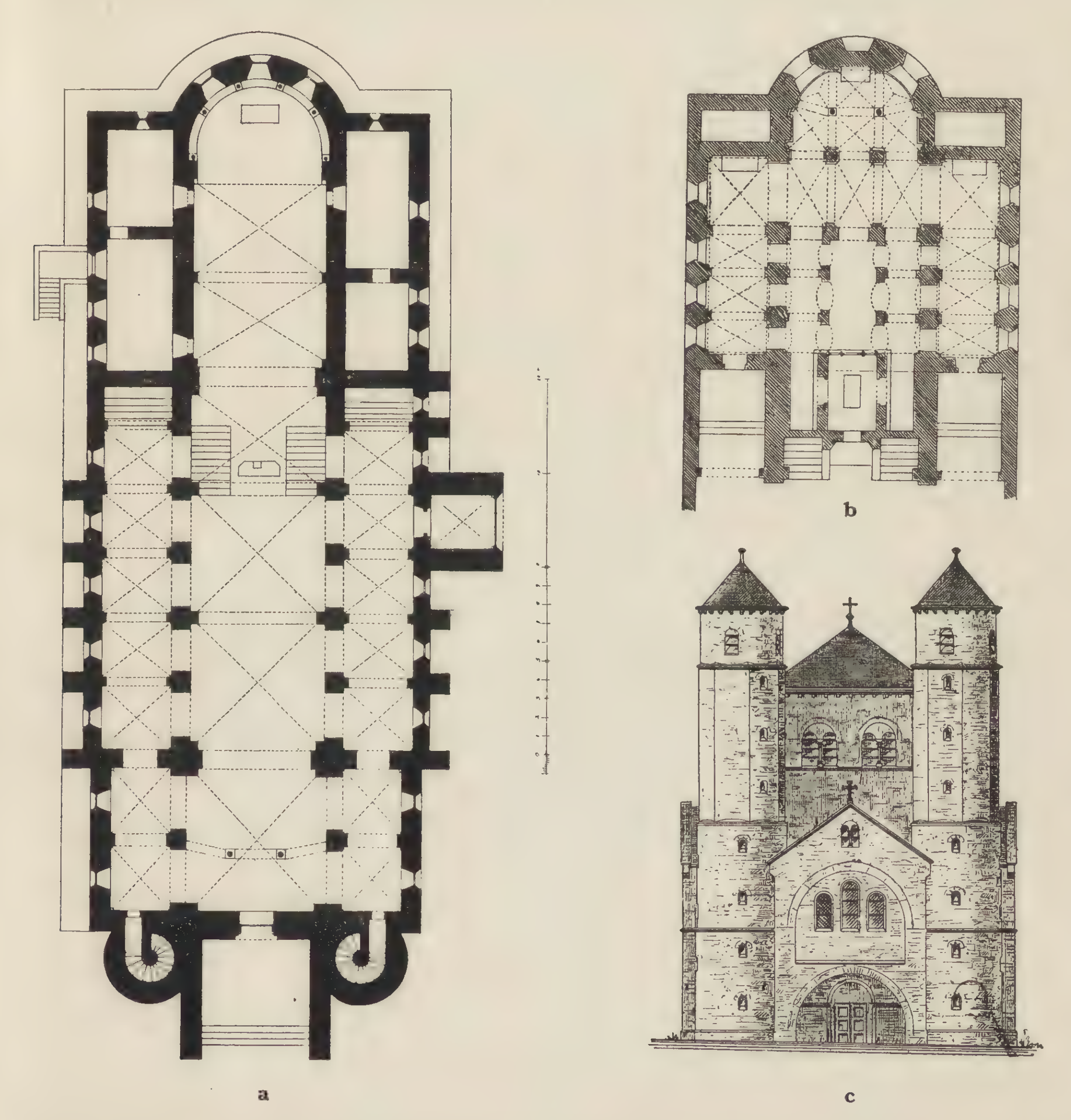
Die Chorabside hat nur drei kleine romanische Fenster und im Innern eine einfache Säulenarkatur. Vom Bodenbelage der zweiten Bauperiode sind noch Reste eines sogen. Opus Alexandrinum vorhanden. Spuren einer Be-

[1]) Nach Angaben von Baumeister Wiethase.

malung sollen vor 1850 noch vielfach zu Tage getreten sein, sind aber bei der mit wenig Sorgfalt in den sechsziger Jahren betriebenen Restauration leider zerstört worden; jedenfalls finden sich noch Reste hinter den Ansätzen der Gewölbekappen versteckt. Gelegentlich der Restauration der St. Apostelnkirche in Köln 1887 kamen hinter den Gewölben der Seitenschiffe die alten Mäanderfriese zum Vorschein, wie sie auf den Wänden des Speichers von St. Georg zu Köln, noch heute sichtbar sind. Ähnlich werden auch die Deckenfriese in Münstereifel gewesen sein.

Die Ornamente sind spärlich, und von solchen der ursprünglichen Anlage ist fast Nichts mehr vorhanden; ebenso sind von Kreuzgängen und Dormitorien keine Theile mehr sichtbar.

Im Laufe der Zeit traten manche bauliche Aenderungen ein, die den Verfall des Baues herbeiführen mufsten; die der Zopfzeit beförderten denselben noch mehr. Erst in neuerer Zeit fand eine durchgreifende stilgerechte Restauration nach einem Plane des Baumeisters Schneider, später von Wiethase statt.



a b c

Gelegentlich dieser Arbeiten stürzte der eine der alten Flankirthürme ein, und mufste von unten auf neu hergestellt werden, wodurch eine Verzögerung in dem Baubetriebe entstand, da die vorhandenen Mittel für eine Vollendung der ganzen Restauration bei Weitem nicht aus-

reichten. Nur durch die Hülfe der Provinzialverwaltung ist es möglich gewesen, dieselbe langsam fortzuführen, und die Seitenmauern und Seitenschiffdächer in jüngster Zeit zu erneuern. Leider läfst sich an den schon vor langer Zeit veränderten Dächern mit unpassenden Gesimsen und Konsolen heute Nichts mehr ändern ohne eine Reihe neuerer Arbeiten in Mitleidenschaft zu ziehen und grofse Ausgaben herbeizuführen. Es wäre gewifs wünschenswerth, die schwerfälligen Steingewölbe zu entfernen und die alte flache Decke in feuersicherer Weise wieder herzustellen, doch wird daran ebenso wenig gedacht werden können wie an die Abtragung der fast um einen Meter durch die hundertjährigen Schuttmassen erhöhten Umgebung des Baues, durch welche die Verhältnisse desselben sehr entstellt werden.

3. Kunstgegenstände sind folgende vorhanden:

Der Schrein, in welchem jetzt die Reliquien der hl. Chrysanthus und Daria ruhen; er ist aus Holz gefertigt, mit reicher Vergoldung; ihn umgeben die Bilder der zwölf Apostel. Die eiserne Gitterumhüllung ist aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Die zweiflügelige Thür derselben zeigt auf den beiden Seiten die Heiligen Chrysanthus und Daria, auf Goldgrund gemalt. Der kunstreiche Reliquienschrein, um 1505 gefertigt, „strahlend von Gold und Edelgestein", wie Jakob Siberti, Klostergeistlicher in Laach berichtet, wurde im Kriege des Herzogs Wilhelm IV. von Jülich gegen Karl V., 1543, eingeschmolzen.

Das Sakramentshäuschen in spätgothischem Stile, gut restaurirt, ist ein Geschenk des Kanonikus F. Roir, 1480.

Der Dreisitz aus frühgothischer Zeit, Rückwände mit spätgothischen Füllungen, darüber ein Reliquienschrein aus Holz mit spätgothischen Ornamenten. Dieses sehr interessante Sedile ist ein Prachtwerk frühgothischer Schnitzarbeit und lehnt sich an ähnliche bekannte Arbeiten an, welche wir an dem leider vor Kurzem theilweise beseitigten Chorgestühl von St. Gereon in Köln, in dem Xantener Dom, der heutigen St. Marienkirche in Wesel, der Stiftskirche in Oberwesel, der Kirche in Wissel am Rhein, der Kirche St. Severin in Köln u. A. noch heute bewundern.

Das mirakulöse Muttergottesbild in der Krypta, eine schöne hölzerne Statue aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts.[1])

Aus frühgothischer Zeit stammt das Grabmal des Gottfried von Bergheim, der hier im Jahr 1335 starb: eine Tumba aus feinem Sandstein mit mehreren Figuren. Dieses bedeutende Werk der Bildhauerkunst bedarf dringend einer Restauration.

Der in Urnenform gearbeitete Taufstein aus schwarzem Marmor trägt die Ueberschrift: *Cons. Reinero Froitzem,* 1619. Der hölzerne Deckel ist in schöner Renaissancearbeit ausgeführt.

Die Kirche besitzt ein schönes Bild der altkölnischen Schule, welches auf Goldgrund die Kreuzabnahme darstellt; zu beiden Seiten Chrysanthus und Daria.

Schöne Paramente, aus dem XV. Jahrhundert, mit herrlichen Gold- und Figurenstickereien, sind Geschenke von Stiftsherren und adeligen Familien.

Zum Schlufs glauben wir auf verschiedene kleine Werke der Schmiedekunst, Tumbaleuchter und ein eisernes Lesegestell aus dem XV. Jahrhundert hinweisen zu müssen.

Hoffentlich gelingt es allmählich alle Schäden des merkwürdigen und geschichtlich bedeutenden Baues so gut es geht, zu heilen, und wird dann auch wohl gelegentlich die Stadt dazu übergehen, das originelle mittelalterliche Rathhaus, welches heute in trauriger Verwahrlosung als Grätheschuppen dient, wenigstens nothdürftig wiederherzustellen und einem würdigern Zwecke zu überweisen. Münstereifel ist eben eines der wenigen Städtchen im Rheinland, das in Folge seiner Abgeschiedenheit und eigenthümlichen Lage, eingeklammert zwischen hohe waldige Berge, noch sein mittelalterliches Bild erhalten hat, wenn auch die Stadtmauern in den oberen Theilen verfallen, und die schöne alte Burg heute eine dachlose Ruine geworden ist.

Münstereifel. A. Plönnis.

---

[1]) Diese (jüngst leider neu polychromirte) Standfigur ist neuerdings von dem Hofphotographen Anselm Schmitz in Köln aufgenommen worden. Sie ist sehr edel in der Bewegung und anmuthig in der Draperie; auch der etwas starke, auf das Tragen einer Krone eingerichtete Kopf sehr ausdrucksvoll. Mit der linken Hand hält sie das noch ganz bekleidete segnende Kind, in der Rechten einen Apfel. D. H.

Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

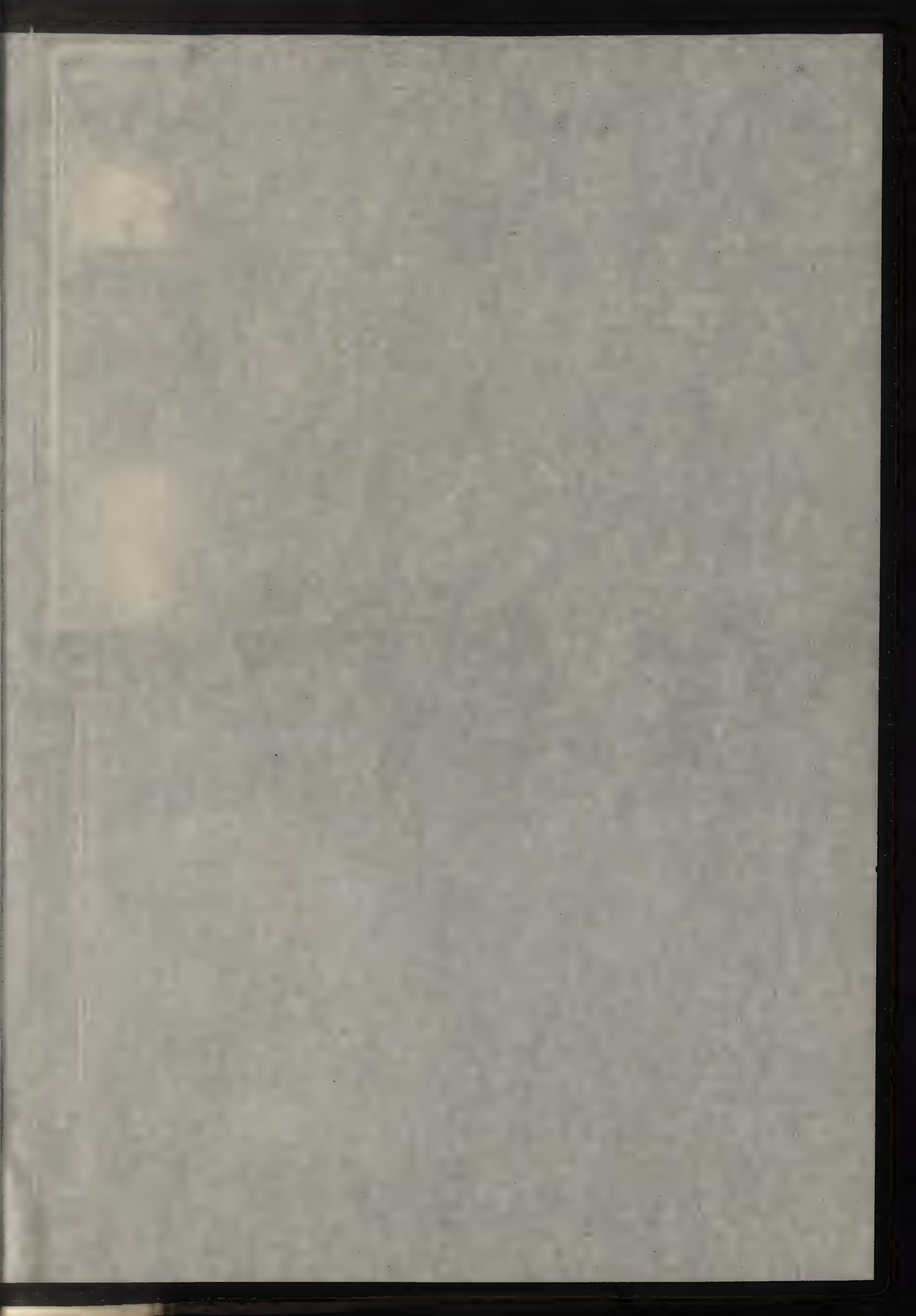


Die beigegebene Lichtdruck-Klapptafel, die aus der Kunstanstalt von Kühlen in M.-Gladbach hervorgegangen ist, gibt ein Flügelbild, welches gegen Schlufs dieses Monates (Mai) in Köln durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) zur Versteigerung gelangen wird, in vorzüglicher für den Auktions-Katalog angefertigter Reproduktion wieder. Bei der Bedeutung desselben und bei der Ungewifsheit, ob es einer öffentlichen Sammlung einverleibt werden, also zugänglich bleiben wird, dürfte seine Veröffentlichung an dieser Stelle um so freundlicher entgegengenommen werden. Sie wird sich auf eine knappe Beschreibung und auf eine kurze Untersuchung nach der Heimath und Ursprungszeit, bezw. nach der Schule, aus der es stammt, beschränken dürfen, da der klare Lichtdruck vieler erklärender Worte nicht bedarf.

Dieser Klappaltar, den der jetzige Besitzer vor vier Jahren in Florenz erworben hat, besteht aus vier Tafeln von Eichenholz, je 120 *cm* hoch und 90 *cm* breit, die eine neue Umrahmung erhalten haben. Zwei derselben, welche sich zu dem Mittelbilde vereinigen, sind von einer Seite, die beiden anderen, welche die Flügel bilden, von beiden Seiten bemalt. Diese eigenthümliche Zusammensetzung des Mittelbildes, welches sonst in einem einzigen Gemälde zu bestehen pflegt, ist eine sehr selten vorkommende, aber doch nicht beispiellose Einrichtung. Dafs sie auch an dem Altar von Petrus Christus in Madrid, sowie an Klappbildern von Bernhard van Orley in Wien und Brüssel sich findet, besagt eine von Herrn Dr. L. Scheibler mir gütigst zur Verfügung gestellte Mittheilung. Im vorliegenden Falle beweisen auch die auf den beiden Mittelbildern angebrachten knieenden Donatorenfiguren mit ihren Wappen, dafs jene auf ursprünglicher Anordnung beruhen. Zweifel an der Zusammengehörigkeit resp. Einheitlichkeit des Ganzen konnten auch angeregt werden durch die eigenthümlichen Darstellungen, deren innerer Zusammenhang nicht recht ersichtlich ist. Derselbe würde sich aber wohl mit Sicherheit ergeben, wenn die Stifter, ihre Vornamen, Lebensschicksale u. s. w. bekannt wären. Dafs den Donator seine Wappen als Tilmann von Beringen erkennen lasse, besagt eine Notiz, für die ich vergebens Bestätigung gesucht habe; über seine Heimath und Lebensverhältnisse, wie über den Namen seines Weibes wurde nichts gemeldet. Die Aufsenseiten der Flügel mit den vier grau in grau gemalten Standfiguren legen vielmehr die Vermuthung nahe, dafs der hl. Petrus der Namenspatron des Stifters, die hl. Magdalena die Patronin der Stifterin gewesen sei. — Die Hauptbegebenheiten aus dem Leben des hl. Petrus behandelt der linke Flügel, die wichtigste der Schlüsselübertragung in grofser Darstellung, die Befreiung aus dem Gefängnisse, die auch im Vordergrunde spielt, in nur wenig kleineren Dimensionen, während die übrigen (die von Christus geheilte und sofort ihn bedienende Schwiegermutter Petri (Math. VIII, 14, 15), sein Aussteigen auf dem Meere, seine Begegnung mit dem kreuztragenden Heilande) in ganz kleinen Abmessungen den Hintergrund beleben bis hinauf zu seiner ganz minutiös behandelten Kreuzigung. — Die anstofsende Tafel stellt als Hauptbild die Heimsuchung vor und die auch hier zahlreichen Miniaturbildchen, die theils architektonisch gefafst, theils in die freie Landschaft gestellt im Hintergrunde sich gruppiren, erzählen die Begebenheit, welche dem Feste Mariä Schneefeier (5. August) zu Grunde liegt; denn das fromme kinderlose Ehepaar, dem die Gottesmutter mit ihrem göttlichen Kinde auf dem Arme erscheint (oben rechts), stellt den um die Mitte des IV. Jahrhunderts lebenden reich begüterten Patrizier Johannes mit seiner Frau vor. Diesem, wie dem gleichzeitigen Papste Liberius (oben links) wurde durch ein Traumgesicht bedeutet, dafs sie auf einem der sieben Hügel Roms an der Stelle, die sie folgenden Morgens mit Schnee bedeckt finden würden, eine Kirche zu Ehren der Mutter Gottes erbauen sollten. Der in Folge dessen vom Papst Liberius (dem (oben) das Ehepaar seinen Plan mittheilt, der (weiter rechts) mit Gefolge zum Esquilinischen Hügel reitet und (darüber) den Plan zur Kirche absteckt) feierlich eingeweihte Tempel, der hier noch als im Bau begriffen erscheint, ist die heute (nach mancherlei Umbauten) noch bestehende „gröfsere Marienkirche" (Maria Maggiore) und mit ihr feiert

bekanntlich die ganze katholische Kirche diesen ihren Weihetag. — An diese Tafel schliefsen sich die beiden noch übrigen an, welche in sehr figurenreichen Gruppen die Geschichte Jobs vorführen, seines Unglückes und seines endlich wiedergewonnenen Glückes. Die Darstellungen folgen dem biblischen Berichte in der Weise, dafs die erste Tafel als genauer Kommentar des I. Kapitels des Buches Job erscheint, die zweite Tafel mit der Schilderung der im II. Kapitel erzählten Prüfungen beginnt, um mit Ueberschlagung der weiteren die Unterhaltung Jobs mit seinen Freunden enthaltenden 39 Kapitel, dem Schlusse des Buches, welches den wiedergewonnenen Segen in Kürze berichtet, die letzten Motive für die Darstellung zu entnehmen. Bei der ganz ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit der Scenen mag es nicht überflüssig sein, ihren Inhalt etwas genauer zu bezeichnen. Auf der ersten Tafel links der Reichthum Jobs (Job I, 3), in der Mitte als Hauptbild das Mahl seiner sieben Söhne und drei Töchter (I, 4 u. 5), oben links in der Ecke der Herr und Satan (I, 6—12), rechts und oben hoch der Verlust der äufseren Güter (I, 14—17), in der Ecke der Verlust seiner Kinder (I, 18 u. 19). — Auf der zweiten Tafel oben links wiederum der Herr und Satan (II, 1—6), links als die eine Hauptdarstellung: Satan schlägt Job mit Aussatz (II, 7), oben rechts: Jobs Frau versucht ihn zu lästern (II, 9), in der Mitte schickt sie (was in der Bibel nicht ausdrücklich gesagt wird) die drei Freunde zu ihm, diese besuchen und versuchen ihn (II, 13); sie erscheinen hier in der andern Hauptdarstellung, abweichend von der hl. Schrift, als Musikanten, als welche sie aber auch auf andern Gemälden wiederkehren, so (nach gütiger Notiz des Herrn Dr. Scheibler) auf dem bekannten Dürer des Kölner Museums, wie auf einem Bilde in der Gallerie von Douai (Nr. 44 von einem unbekannten Niederländer um 1600), auf dem sie ihm eine wirkliche Katzenmusik bringen, während die Ehefrau im Begriffe steht, ihn mit einem Schlüsselbund zu bearbeiten. Die oberen Darstellungen zeigen Job in seinem wiedergewonnenen Glück (XLII, 10—16), der Gesundheit des Leibes, der Liebe seiner Frau, mit sieben neuen Söhnen und drei Töchtern. — Von den die Aufsenseiten der Flügel schmückenden grisailleartig behandelten Standfiguren sind der hl. Petrus und die Muttergottes weniger gut in Zeichnung und Bewegung, desto besser die beiden anderen: Maria Magdalena und Job mit der Läuterungsflamme in der Rechten. — Schon aus dieser knappen Beschreibung mag der überaus reiche und tiefe Inhalt dieser merkwürdigen Bildertafeln sich ergeben haben.

Fragen wir noch nach der Schule, aus der sie hervorgegangen sind, so dürften hier die herrliche Landschaft und die prächtige Architektur, die Behandlung des Kolorits und der Figuren den Weg zeigen. Dafs sie niederländischer Herkunft sind, beweist zunächst die Architektur, welche sich in der Eigenart der Festungsbauten, der Kirchenanlagen, der Häuser und ihrer äufseren wie inneren Gestaltung mit Sicherheit als solche zu erkennen gibt, als ein Strafsenbild, wie es einige flandrische Städte in abgeschwächter Form noch heute darbieten. Auch die mit grofser Sorgfalt und Liebe durchgebildete Landschaft zeigt namentlich in der Behandlung der Bäume, der Sträucher und des Grases einen niederländischen Charakter. Diesen verrathen auch die Köpfe, in denen das Bestreben nach Naturalismus in ganz ausgeprägtem Mafse vorwaltet, so dafs fast aus jedem einzelnen das Modell herausschaut, nach welchem er gebildet ist. Am schärfsten tritt dieses Bestreben in der Gruppe der Schlüsselübertragung an Petrus hervor, in welcher jeder einzelne Kopf individualisirt ist. Weniger zeigt es sich in der übrigens am feinsten durchgeführten Heimsuchungsscene, in welcher die Mutter Gottes einem etwas älteren Vorbilde folgt. Sehr stark aber gelangt es wiederum bei dem Mahle zum Ausdrucke, dessen Theilnehmer, namentlich die männlichen, in ihren knochigen blöden Gesichtern und in ihren aufgeworfenen Lippen einen Familientypus verrathen, von dem sich eine Spur auch bei Job findet. In der Komposition verräth der Meister eine ganz aufsergewöhnliche Gewandtheit, und vorzüglich weifs er die Gruppen dem gegebenen Raume anzupassen und einzugliedern. Die einzelnen Figuren sind schlank behandelt und manche gut bewegt; über den Faltenwurf, der noch nicht allzu brüchig ist, verfügt der Meister mit grofser Leichtigkeit und stellenweise, wie bei der Heimsuchungsscene, mit grofser Eleganz. Dafs ihm das Nackte nicht recht gelingt, die Körper eckig und hölzern erscheinen, theilt er mit den meisten Malern seiner Zeit resp. Heimath, unter denen einige freilich Hände und Füfse besser zu gestalten verstanden. In Bezug auf das Kolorit steht er auf









Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach



der ganzen Höhe seiner Zeit, sowohl was den Schmelz der Töne, das Spielen mit den Lichtern und vor Allem die Mannigfaltigkeit der Farben angeht. Dafs ihm auch die Detailausführung sehr geläufig, beweisen nicht nur die vielen minutiös und doch sehr klar und bestimmt durchgebildeten Scenen, sondern auch die wenigen, aber desto sorgsameren Gewandmusterungen. Aus den letzteren und noch mehr aus den Trachten, namentlich aus den schon auftretenden gerundeten Schuhen neben leicht gespitzten, ergibt sich das Ende des XV. Jahrhunderts als die Ursprungszeit unseres Klappbildes mit grofser Bestimmtheit. Auf die Schule von Dirk Bouts, der aus Haarlem stammte, wohl schon seit der Mitte des XV. Jahrhunderts in Löwen ansäfsig war und 1475 starb, weisen die meisten Anzeichen hin. In erster Linie ist es die fein ausgeführte Landschaft, die Blätterung der Bäume des Vordergrundes, die eingehende Behandlung des Bodens und seine Ausstattung mit Kräutern, was an ihn erinnert. Aber auch die Tiefe und Sättigung der Töne, die Klarheit des Vortrages, die länglichen, knochigen Gesichter, die Ruhe und Leidenschaftslosigkeit der Gestalten, der Mangel an dramatischer Wirkung, die seine Gemälde (in Löwe, Brügge, Frankfurt, München, Nürnberg etc.) charakterisiren, begegnen uns hier wieder. Wir dürfen daher unser Klappbild wohl seiner Schule zuweisen und den Gedanken aussprechen, dafs vielleicht einer seiner beiden Söhne Dirk und Albrecht, die ebenfalls Maler waren, aber in keiner Arbeit mehr nachweisbar sind, dasselbe geschaffen hat. — Möge das hervorragende Werk demnächst eine gute Stelle finden! Schnütgen.

Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas des III. von Ungarn.

Mit Abbildung.

Vorbemerkung: Im Heft III des vorigen Jahrganges hat unser Mitarbeiter, Herr Geistlicher Rath Dr. Fr. Schneider, den Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290 bis 1301) auf Grund einer bezüglichen Veröffentlichung des Herrn Jakob Stammler, Pfarrer zu Bern, zum Gegenstande einer Studie gemacht, welche namentlich auch durch Beigabe der grofsen Lichtdruck-Abbildungen die Aufmerksamkeit der Fachkreise in erhöhtem Mafse dem herrlichen Kunstwerke zugewandt hat. Ganz besondere Theilnahme wurde demselben in Ungarn entgegen gebracht. Wie der Konservator am Ungarischen Nationalmuseum in Budapest, Herr Dr. Joseph Hampel schreibt, ist einer seiner Mitarbeiter am Museum, Herr Dr. Béla Czobor, bereits damit beschäftigt, die Entstehung der Tafel durch verwandte Beispiele zu beleuchten und die technischen Eigenthümlichkeiten, namentlich des Filigran, vom Standpunkte der Verbreitung dieser Technik in Ungarn zu behandeln. Wir werden Sorge tragen, dafs die Ausführungen des Ungarischen Archäologen zur Zeit an dieser Stelle zur Mittheilung und Erörterung gelangen. Inzwischen bringen wir die nachfolgenden gründlichen und interessanten Ausführungen über denselben Gegenstand zum Abdrucke. D. H.

Im Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg befindet sich ein Plenar (vollständiges Mefsbuch), welches im Jahre 1339 den Einband erhalten hat, den wir in Xylographie den Lesern bieten. Dieser Bucheinband ist entweder ein Nachbild der Retabel des Andreas III., oder aber, er sowohl wie die Retabel haben ein einziges, irgendwo in Italien oder Venedig vorhandenes Vorbild. Denn dieser Buchdeckel wie die Retabel können aufgefafst werden als bestehend aus einem breiten Bilderrande, in welchem Jaspisblättchen mit gemalten Pergamentblättchen abwechseln, und aus einem eingefafsten Grunde, in welchem keine Jaspisblättchen mehr sich finden, sondern nur Bildchen, deren Mitte in der Berner Retabel je ein Edelstein einnimmt, während im Braunschweiger Buchdeckel unter die Bildchen des vertieften Mittelstückes in gefälliger Weise, so dafs ein Kreuz entsteht, die vier Evangelistensymbole mit einem centralen Kreuzpartikel vertheilt sind. Aber auch hier wie an der Berner Retabel ist jede Darstellung von einem quadratischen Bergkrystallplättchen geschützt. Ein kleiner Unterschied, dafs nämlich an der Berner Retabel die Krystall- und Jaspisplättchen ohne trennendes Leistchen aneinanderstofsen, während an dem Braunschweiger Plenar sowie an zwei bald zu bezeichnenden verwandten Stücken die Krystall-

plättchen von Leistchen nach allen vier Seiten umgeben sind, fällt nicht besonders auf, und wird von uns nur der Vollständigkeit halber herangezogen.

Abgesehen von den rothen Jaspisen oder Carneolen besteht die Aehnlichkeit mit der Berner Retabel darin, dafs die Bildchen auf Pergament gemalt, genau in derselben Schule gemalt sind, wie der Schreiber dieses aus dem Befunde der Originale mit Beruhigung sagen kann: ferner darin, dafs die Bildchen auf Goldgrund gemalt und mit Perlen geziert sind, genau wie in Bern. Nur die kleinen funkelnden Edelsteine, welche auf den Pergamentbildchen der Berner Retabel aufgeklebt sind, fehlen im Braunschweiger Buchdeckel; doch ist dieser Unterschied gegenüber der Gesammtanlage nicht wesentlich.

Schon Pfarrer Stammler hat die eigenthümliche Gestaltung der 2 flügeligen Retabel nicht einfacher erklären können, als dafs er den Vergleich mit einem grofsen Schachbrette, in dessen Hohlraum die Figuren gelegt werden können, heranzog: so stehen die 2 Flügel auf der breiten Leiste fest, welche von allen 4 Seiten die Bildflächen umgiebt.

Wie nun, wenn der Vergleich mit einem Schachbrette kein Zufall wäre, sondern wirklich, wenigstens bei dem Braunschweiger Buchdeckel, ein Schachbrett dem Ganzen zu Grunde läge? Die weltlichen Darstellungen auf dem Plenar, sowie die Abfolge von Bildchen und Jaspis: alles pafst auf ein Damenbrett, nicht in ein Reliquiar; aus einem Damenbrette ist mit Weglassung von 12 Bildern ein Buchdeckel gemacht worden, der mit der Retabel von Bern die oben bezeichnete Aehnlichkeit hatte.

Wir glauben, dafs dies kein Zufall sei. War ja doch die Herzogin Agnes, die das Plenar nach St. Blasien in Braunschweig schenkte, die Nichte jener Agnes, der Wittwe des Königs Andreas III. und war der Name, den die Nichte erhielt, gewifs mit besonderer Rücksicht gewählt worden.*)

Wann das Schachbrett entstanden sei, welches zu diesem Plenar umgestaltet wurde, lernen wir aus einem Schachbrette, welches in der II. Gruppe der Sammlungen des österreichischen Herrscherhauses, ehemals Ambraser-Kabinet genannt, sich befindet. Dieses Schachbrett hat nachweisbar dem Herzog Otto von Kärnten-Tirol, Bruder der eben genannten Elisabeth, Oheim der Agnes, Königin von Ungarn, gehört. Er starb 1310. Es hat auf der Aufsenseite eine Abfolge von Feldern so, dafs die 1., 3., 5., 7. Reihe bildliche Darstellungen unter Bergkrystall (für schwarz) und dazwischen Elfenbeinfelder haben, während die geraden Felderreihen wechselnde Elfenbein- und Jaspisfelder haben. Die bildlichen Darstellungen aber, die unter dem Bergkrystall sichtbar sind, bestehen aus Thonfigürchen, mit Deckfarben gemalt, welche ohne streng erkennbaren Zusammenhang wahrscheinlich verschiedenen romantischen Sagenkreisen angehören. Oeffnet man das Schachbrett, so sieht man ein Trictracspiel mit Wechsel von Jaspiszungen und Pergamentbildchen unter Bergkrystallzungen, Bildchen genau derselben Malermanier angehörend, wie das Schachspiel von Braunschweig. Die Marketteriearbeit führt uns nach Italien; bei der nahen Beziehung von Görz mit dem venezianischen Gebiete nach Venedig.

Ebenfalls nach Italien weist jenes Schachbrett im Besitze der Stiftskirche von Aschaffenburg, welches Hefner-Alteneck „Trachten" (2. Aufl. 2. Bd.) abbildet. Auch hier die Abfolge von rothen (rothgelben, braunen) Jaspis- (Carneol-) und Bergkrystall-Quadraten, unter denen auf Goldgrund ähnliche romantische Ungeheuer, Gebilde der Phantasie wie am Wiener und wie am Braunschweiger Schachbrett, erscheinen. — Das Aschaffenburger Schachbrett hat ebenfalls bemalte Thonfiguren, aber sowohl in den Feldern der Aufsenseite, als auch in den Zungen des Trictracspiels.

Nach Italien, speciell nach Venedig, als Heimathsort, hat Stammler die Altarretabel verlegt, ebendahin weist aber entschieden das Wiener Schachbrett und das Aschaffenburger mit seinem Email translucide, das auf die ungemein dünnen Silberplättchen mit einer gewissen Virtuosität aufgeschmolzen ist; mit seiner stark naturalistischen Gothik in den Blättern. Aber wir müssen gestehen, dafs wir nicht an byzantinische, sondern an occidentalische Maler und Bildner und Goldschmiede zu denken gezwungen

*)

Meinrad IV. von Görz

Albrecht v. Habsburg † 1308 × Elisabeth v. Görz — Otto, Herzg. v. Kärnten † 1310

Rudolf — Anna mit Hermann v. Brandenb. — Agnes 1296 mit König Andreas IV.

Agnes geb. 1297 verm. in 2. Ehe mit Otto d. Milden v. Braunschweig 1319.



Einbanddeckel eines Plenars
im Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg.

sind, wenn wir diese Schachbretter vergleichen. Mag ja sein, dafs der Maler des Berner Retabelwerkes bei einem Byzantiner in der Lehre gewesen sei und nicht allein die Traditionen, die im Malerbuche vom Berge Athos niedergelegt sind, sondern auch die Vorbilder dazu kennen, ja auswendig gelernt habe. Hatte ja doch selbst die Pala d'oro genug Bilder, die zur Nachahmung dienten. Die Farbengebung, die Zeichnung, die Haltung der Figuren aber an der Berner Retabel sind weit entfernt von der düstern Farbe, den harten Linien, den verdrossenen Gesichtern, welche die Byzantiner namentlich nach 1204 geschaffen haben. Freilich viele Buchstaben, viele Gruppirungen, namentlich die in vielen Sammlungen wiederkehrende Aufnahme der Seele Mariä in den Himmel, die auf Elfenbeinen (Klosterneuburg), wie auf altitalienischen Bildern (ehemals in meinem Privatbesitze, jetzt im Stifte Hohenfurt) immer ganz gleich dargestellt wurde, bis auf den Apostel, der seinen Kopf und seine Hände über der entschlafenen hl. Maria Füfse hinbeugt: all das ist echt byzantinisch; orientalisch ist auch die Darstellung, wie die Apostel (Petrus reichhaarig, Paulus mit der Glatze und dem spitzen Barte, in antik-christlicher Tradition) am Rande, gleichsam auf der Bordüre, eines Teppiches sitzen, der als „echter Perser" den Lebensbaum, geziert mit funkelnden Edelsteinen, aufweist. Das war und ist der Brauch im Oriente. Auffallend ist nur, dafs das Feld des Teppiches mit dem Lebensbaum oben abgerundet ist. Alles das weist auf Byzanz, auf den Orient hin, und doch braucht der Künstler kein Byzantiner, der in Venedig sich niedergelassen, zu sein: die Frische der Gesichter, die gar nicht wenigen lateinischen Inschriften und vieles, was oben erwähnt ist, läfst mich nicht glauben, dafs ein Byzantiner die Berner Bildchen gemalt habe. Es genügt, dafs ein Venezianer Miniaturist die byzantinischen Malertraditionen kannte und befolgte, weil er durch die Pala d'oro in dieser Richtung festgehalten wurde.

Denn genau derselben Schule gehören die Darstellungen der 3 Schachbretter an, dasselbe Behandeln der Farben: nur sind diese Bildchen wesentlich roher, gröber, als die fein, ja zierlich gemalten der Berner Retabel. Keine, auch nicht die leiseste Andeutung findet sich an den 3 Schachbrettern, die nach Byzanz hinweisen möchte; es sei denn, dafs man den Goldgrund der Bildchen anführen wollte, was jedoch nicht angeht. — An der Berner Retabel dürfte der Künstler wohl an die Pala d'oro des Marcus-Domes gedacht haben.

Wir glauben, dafs die Diskussion über das Berner Retabelwerk noch lange nicht abgeschlossen sei, sondern in einen frischen Flufs kommen werde, wenn sich Forscher finden, die den von uns zu bezeichnenden Fragen nachgehen. Ist es denn wirklich nothwendig, an den König von Ungarn als ursprünglichen Besitzer der Berner Retabel zu denken, kann es nicht Elisabeth, die Schwester des Herzogs Otto von Kärnten, die Görzerin, ebensogut gewesen sein? Betrachten wir ferner die beiden prachtvollen Edelsteine, welche in die Mitte der beiden Flügel der Berner Retabel gesetzt sind. Christus auf dem Kreuze, schon todt, etwas herabgesunken,[1]) die Füfse mit je einem Nagel auf das schiefe Schemelbrett genagelt. Maria und Johannes weinend, oben auf dem Kreuzesbalken 2 Engel, schluchzend, sich das Gesicht verhüllend. Die Inschriften einfach: Titulus: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ (Jesus Christus); und ***MP ΘY*** (Mater Dei) und ***Θ ĨΩ ὁ ΘΕΟΛΟΓΟΣ.*** S. Johannes Theologus. — Der andere Stein hat Jesum Christum auf dem Regenbogen thronend, 4 Engel tragen die eigenthümlich geformte Gloria: offenbar die Maiestas Dei, Jesus Christus als Weltenrichter. — Die Edelsteine gehören sicher in die Klasse der dunklen Achate und dürften dunkelblau, resp. dunkelgrün sein. Sie gehören zusammen, denn sie haben nicht allein dieselbe Gröfse, sondern auch denselben Zuschnitt; eine kleine Differenz kann unbeschadet der Zusammengehörigkeit zugegeben werden.

Dafs diese 2 Steine ehemals zu etwas anderem mochten gedient haben, und dafs sie der ursprünglichen Fassung entnommen, wegen ihres Werthes in das Altarwerk eingesetzt worden seien, ist eine annehmbare Vermuthung. Freilich kann man allen weiteren unbequemen Fragen dadurch begegnen, dafs man sagt, der Handel habe nach Venedig manche Kleinodien von byzantinischen Landen gebracht, denen wir nicht bis ins Einzelne nachgehen können.

---

[1]) Eines der in CT. 1204 geraubten Manuskripte, das in der Bibliothek S. Marco in Venedig sich befindet, hat auf dem Buchdeckel ebenso Christum auf dem Kreuze schlaff zusammengesunken. — Siehe Unger, in Ersch u. Gruber: Art. „Griechische Kunst", V. Band, Seite 467.

Allein damit ist nur unsere Frage abgelehnt: wie wenn wir eine Stelle fänden, welche das Dasein dieser 2 Edelsteine in ihrer alten Fassung und zwar in deutschen Landen wahrscheinlich macht?

Wir machen die Kunstgeschichtsforscher auf folgende Stelle in Guntherus Parisiensis, ed. Riant, Genevae 1875 p. 75 aufmerksam. Gunther von Pairis erzählt, welch grofsartige Reliquienschätze sein Kloster durch den Abt Martin, der an der grofsen Plünderung Konstantinopels 1204 mitthätig war, erhalten habe. Von diesen Schätzen gab das Kloster 1205 etwas sehr Werthvolles an den König Philipp ab. „De his autem ipsis celestis gratie donis, que Dominus iam sepissime dominico famulo suo, abbati Martino, et per ipsum ecclesie Parisiensi contulerat, eadem ecclesia ad honorem Dei et totius romani imperii domino Philippo, serenissimo imperatori, laudabilem valde contulit portionem: Tabulam videlicet quamdam inestimabilis fere pretii, auro et gemmis pretiosis operosissime exornatam, et plurima ss. reliquiarum genera . . . . ibi diligenter recondita, continentem; quam tabulam Grecorum imperator in solempnibus festis, velut quoddam certum pignus imperii, gestare consueverat, de collo suo catena aurea dependentem. Cui tabule, preter aurum vel alias gemmas quamplurimas, iaspis unus mire magnitudinis infixus est *passionem Domini sibi insculptam et beate Virginis et Joannis Evangeliste ymagines hinc inde assistentes;* est etiam sapphyrus ibi quidam admirande quantitatis, *cui divina Maiestas . . . . . . insculpta est.* Für dieses prachtvolle Geschenk erwies sich König Philipp dadurch dankbar, dafs er das Kloster Pairis in seinen besonderen Schutz nahm und ihm den Besitz der übrigen Reliquien durch besonderes Privileg bestätigte. Ihm mochten die beiden Juwelen ganz besonders werthvoll sein, da seine Gemahlin die Tochter des byzantinischen Kaisers Isaak Angelos war.

An sich hindert uns nichts an diesem Passus, die 2 Edelsteine des Königes Philipp im Basler Retabelwerke wiederzuerkennen. Anders verhält es sich mit der Frage: welcher Zeit unsere 2 Edelsteine angehören, und ob wirklich der byzantinische Kaiser diese 2 Edelsteine auf der Brust getragen habe.

Wir unterziehen uns hier dieser Beantwortung nicht, weil wir den Umfang dieses „Beitrages" nicht allzusehr ausdehnen wollen. Nur soviel sagen wir an dieser Stelle, dafs an älteren Kaiserbildern diese Platte nicht sichtbar ist, dafs aber wohl die Kaiser bei feierlichen Gelegenheiten ein Buch in der Hand trugen, in dessen Vorder- und Rückdeckel diese 2 Steine konnten eingefügt gewesen sein. Abt Martin mochte die 2 Platten zu einem Bilde zusammengestellt haben.

Wichtiger ist uns die Frage: wohin ist diese werthvolle byzantinische Doppel-Tafel, dieser Bucheinband mit den 2 Edelsteinen gekommen, wem hat König Philipp seine Schätze vermacht? denn sicher hat er nicht wenig Goldwerthe und Juwelen aus Konstantinopel heimgebracht. Es handelt sich nur um ein Jahrhundert, 1205 bis Ende des XIII. Jahrhunderts. Die Tafel konnte eingeschmolzen werden; die Edelsteine haben, abgesehen von ihrer feinen Arbeit, die zu ihrer Aufbewahrung antrieb, der Zerstörung in wirksamer Weise widerstanden.

Nun ergeben sich erst recht viele Fragen: 1) haben wir es wirklich mit Originalen zu thun, älter als 1204; 2) und wenn ja, wie kamen diese aus Philipps Besitz nach Venedig?

Um diese Fragen zu beantworten, genügt es nicht, in Bibliothek und Archiv nach den verlorenen Schätzen Philipps nachzusuchen, sondern es müssen auch die Gemmensammlungen, die in Staats- und in Privatbesitz sich befinden, untersucht werden. Gewifs werden sich Ergebnisse von Bedeutung aus solcher Forschung herausstellen. — Da wir sehr wenig byzantinische Gemmen und Kaméen kennen, dürfte ein solches Nachsuchen fruchtbringend für Erkenntnifs eines Zweiges byzantinischer Kunst sein. Noch suchen wir nach manchen archivalischen und Kunstschätzen, die aus Palästina und dem oströmischen Reiche zu uns sind herübergerettet worden. Dies Suchen wird eben durch schon geschehene Funde neu angeregt, welche in Italien gemacht worden sind.

Es lohnt sehr die Mühe, den alten Schätzen nachzugehen; so sollte auch dem Besitze der Hohenstaufen ein Bischen nachgespürt werden.

Wien. Professor Dr. W. A. Neumann.

Das Tischgebet, eine Radirung von Adrian van Ostade.

Mit Lichtdruck (Tafel V).



uf der angehefteten Lichtdrucktafel sehen wir eine Bauernfamilie, welche vor dem Essen betet; der Vater sitzt links mit unbedecktem Kopfe[1]) und ist im Profil zu sehen. Er hält seinen Hut unter dem rechten Arm; zu seiner linken Seite sitzt seine Frau, ebenfalls betend, mit ihrem jüngsten Kinde auf dem Schoofs, welches sich dem Gebet anschliefst. Auf der rechten Seite steht ein demüthig gebückter Junge, vom Rücken gesehen, die Hände in der vom Kopfe abgenommenen Mütze vor der Brust haltend. In der Mitte des Blattes steht auf einem dreieckigen Stuhl, welcher der Familie als Tisch dient, ein Topf, in welchem in einer Suppe einige Knödel schwimmen, so die Mahlzeit der Familie bilden werden, welche für dieselbe dem Schöpfer dankt.

A. van Ostade, geb. 1610 in Haarlem, hat dieses Blatt, welches mit der Jahreszahl 1653 bezeichnet ist, auf der Höhe seiner Kunstfertigkeit geschaffen und zwar so einfach in der Technik wie möglich, als wenn er gefürchtet hätte, dafs bei einer feineren Durchführung, die ihm, dem ausgezeichneten Radirmeister ganz zu Gebote stand, der Eindruck der Innigkeit leiden könnte.

Es ist mir keine Darstellung des Tischgebetes aus früherer Zeit bekannt, woran Ostade sich hätte lehnen können, namentlich nicht aus dem Mittelalter, wo das sog. Sittenbild, aus naheliegenden Gründen, nur selten zur Darstellung kam, und erachte ich diese Radirung von allen mir bekannten Bildern des Tischgebetes für das beste.

Wir wissen nicht, ob Ostade ein „Tischgebet" gemalt hat; dagegen finden sich im Museum von Amsterdam ein „Tischgebet" von Bega, Ostade's Schüler; in Privatbesitz ein „Tischgebet" von Brackenburgh, ebenfalls Schüler von Ostade, und ein drittes „Tischgebet" von Molenaer, Mitschüler von Ostade bei Franz Hals, gleichfalls im Amsterdamer Museum. Keines dieser Bilder reicht in der Tiefe der Empfindung und der Klarheit der Auffassung an das „Tischgebet" von Ostade.

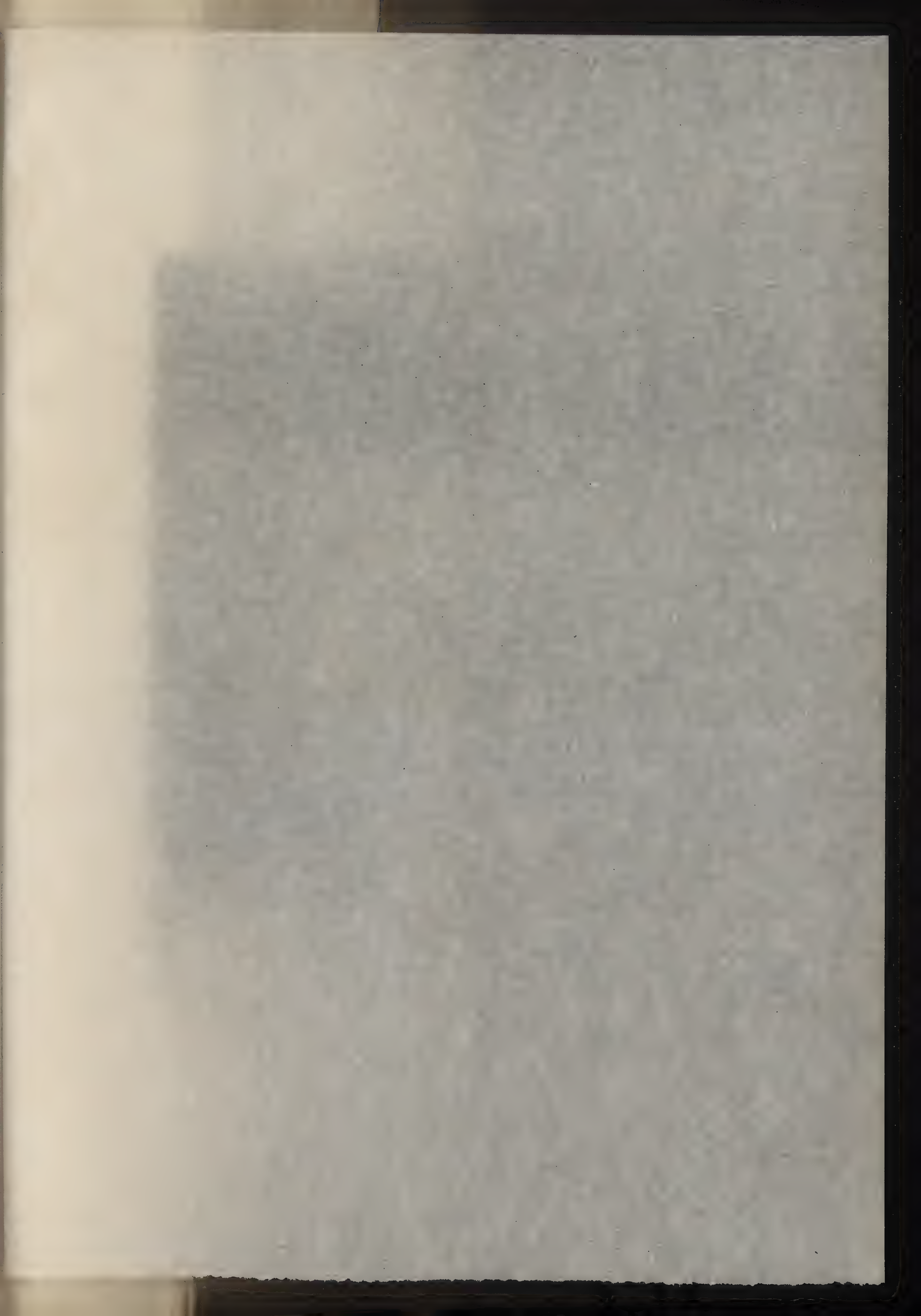
In Frankreich hat im Jahre 1740 der berühmte Sittenbildmaler Chardin, der sich an die niederländische Schule des XVII. Jahrhunderts, namentlich an Metzu anlehnt, ein „Tischgebet', gemalt, welches recht elegant und anmuthig ist und nicht durch unpassendes Beiwerk störend wirkt. Die Darstellung ist aber nicht klar aufgefafst, denn auf derselben beschäftigt sich die Mutter, wahrscheinlich Wittwe, mit der Anrichtung der Speisen, während sie zu gleicher Zeit dem jüngsten Töchterchen eine Anweisung zum Gebete gibt. Niemand aber kann zweien Herren ganz zu gleicher Zeit dienen.

In Deutschland haben (aufser vielen nichtberufenen) drei Maler von grofsem Ruf das „Tischgebet" behandelt. Zuerst Ludwig Richter, der gemüthliche, vor einigen Jahren gestorbene Dresdener Maler, im Holzschnitt von Gaber, wiedergegeben im „Erbauliches und Beschauliches". Auf diesem Bilde betet allerdings der Hausvater und einigermafsen die Mutter; die Kinder treiben indefs Allotria mit Katzen und Hunden, und Vögel fehlen auch nicht. Das ist ja sehr plaisirlich, aber ein Tischgebet ist es nicht. Besser ist das „Tischgebet" von dem feinsinnigen Vautier. Es fehlt der Darstellung aber die Konzentration des Gedankens und die im Vordergrunde fressende Katze ist mehr als überflüssig. Aehnlicher Art ist das „Tischgebet" von Defregger. Beide Maler haben auf anderen Gebieten Tüchtigeres geleistet. Ungleich richtiger hat in neuester Zeit Max Liebermann aus Berlin das „Tischgebet" dargestellt, reproduzirt No. 22 1889 in der Zeitschrift „Ueber Land und Meer". Da beten die Leute insgesammt und nichts stört wesentlich die Betrachtung des Bildes, trotz der reichen Komposition, die an Millet und Ostade sich anschliefst.

Das „Tischgebet" bildet unter den 50 Radirungen, die Ostade hinterlassen, das einzige Blatt sittlich-religiösen Inhalts, wie mir auch von ihm nur ein Oelgemälde bekannt ist, welches ein Thema aus dem Neuen Testament behandelt. Dieses ist die in der Braunschweiger Gallerie befindliche „Verkündigung an die Hirten", welches leider nicht mit der Jahreszahl bezeichnet, aber wahrscheinlich gegen 1640 entstanden ist. Es schliefst sich an die Rembrandt'sche Radirung desselben Gegenstandes vom Jahre 1634 an.

Aachen. Dr. Sträter.

[1]) In späteren Drucken trägt der Familienvater eine Haube. Diese thörichte Aenderung rührt wahrscheinlich von St. Picart her, der noch mehrere Platten von Ostade verändert und verdorben hat.







Das Tischgebet.

Eine Radirung von Adrian van Ostade.



Nachrichten.

Aus St. Gereon in Köln.

In der St. Gereonskirche zu Köln ist die dekorative Ausstattung des Dekagons, nach den Entwürfen des Direktors von Essenwein durch Kaplan Göbbels ausgeführt, längst vollendet bis auf den Kapellenkranz. Aus diesem hat auch bereits eine vor ungefähr drei Jahren, gelegentlich eines Priesterjubiläums, ihren Schmuck erhalten, der in mehrfarbiger Marmorbekleidung, bunter Verglasung und Wandmalerei besteht. In ähnlicher Weise sollen auch die anderen sieben Kapellen behandelt werden, indem die Wandmalereien die acht Seligkeiten vorstellen, jedes Fenster eine Heiligenfigur aufnehmen soll (unter Beibehaltung der gothischen Form in den sechs Kapellen, welche diese im XIV. Jahrhundert erhalten haben,) und die Marmortäfelung in derselben streifenförmigen Anordnung ihnen zu Theil werden soll. Letztere ist bereits in zwei weiteren Kapellen ausgeführt und die bezüglichen Vorarbeiten in der folgenden, der dritten (dem hl. Andreas und den hl. drei Königen gewidmeten) auf der Evangelienseite, haben jüngst aus einer Tiefe von 36 *cm* unter dem jetzigen Niveau zahlreiche Reste von gelblichen Marmortafeln und vereinzelte von Schieferplättchen zu Tage gefördert. Dieselben haben eine Stärke von 6 bis 8 *mm* und sind glatt geschliffen, ihre gröfste Breite beträgt 29,5 *cm* (welche genau mit den Maafsverhältnissen der zur neuen Bekleidung verwendeten Platten übereinstimmt). Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dafs diese Marmor- und Schieferplatten — (die vielleicht auch in den anderen Kapellen sich gefunden hätten, wenn die Untersuchung bis zu dieser Tiefe ausgedehnt worden wäre) — Ueberreste der ursprünglichen Vertäfelung sind, also bis in die spätrömische resp. fränkische Zeit zurückreichen, welche diese Plattenmosaik liebte und auch in Kirchen zur Bekleidung der Wände und Pfeiler (wie in der Sophienkirche zu Konstantinopel und in St. Vitale zu Ravenna) mit Vorliebe zur Anwendung brachte.

Dafs nämlich die Kapellen ihren wesentlichen Bestandtheilen nach, die Gewölbe nicht ausgenommen, dieser Zeit angehören, hat sich vor einigen Jahren als ganz gewifs herausgestellt. Als dieselben nämlich zum Zwecke einer stilgemäfsen Ausstattung von den Stuckverzierungen, die ihnen vor circa 200 Jahren aufgenöthigt worden sind, befreit wurden, gab sich das Gewölbe in seiner Zusammensetzung von zwei Lagen ganz flacher nur 2 *cm* starker, circa 27 *cm* im Quadrat haltender spätrömischer Ziegel als ursprüngliche Anlage zu erkennen, und die starken Risse, welche es zeigte, führten zu einer fast noch überraschenderen Entdeckung. Ueber dem Gewölbe nämlich (also unter dem Belag der Emporen) wurden mehrere grofse Krüge bemerkbar, fünf derselben, je 40 bis 50 *cm* hoch, unmittelbar hinter dem zum Mittelraum überleitenden Abschlufsbogen (der gleichfalls von einer doppelten Ziegelschicht nach unten geblendet ist) aufrecht stehend, zwei 66 resp. 70 *cm* hoch, 36 resp. 45 *cm* breit, etwas weiter zurück auf der Seite liegend. Ganz dünn und nur sporadisch eingestreuter Mörtel erschien als deren einzige ganz lose Verbindung. Die beiden letzten Krüge wurden herausgenommen und in der Krypta aufgestellt. Es ist wohl als zweifellos zu betrachten, dafs sie der spätrömischen Periode angehören und, mit zwei Henkeln versehen, unten in eine Spitze auslaufend, ursprünglich zur Aufbewahrung von Wein dienten. Bei der Frage nach ihrer Bestimmung an dieser so eigenthümlichen Stelle, drängte sich zunächst die Vermuthung auf, sie könnte eine akustische, also auf die Verstärkung des Tones abzielende, gewesen sein. Dafs solche Schallgefäfse in mittelalterlichen Kirchen vereinzelt vorkommen, hat unter Anderem der Fund in der St. Severinskirche zu Köln bewiesen, der im I. Jahrgange dieser Zeitschrift Sp. 247 ff. unter Beigabe einer Abbildung behandelt ist. Dafs aber die vorliegenden Gefäfse nicht in diese Kategorie gehören, ergibt sich aus ihrer Gestalt und Lage, namentlich aus der Stelle, an der sie sich befinden resp. befanden, mit aller Bestimmtheit. Es dürfte daher nur die Annahme übrig bleiben, dafs sie das sehr dünne und leichte Gewölbe gegen zu starke Belastung schützen sollten. Diesen Zweck sollen auf den ersten Blick die Gefäfse verrathen, die in den Thermen des Caracalla zu Rom über den Gewölben sich befinden, dicht nebeneinander gestellt, wie „die Honigzellen in einem Bienenkorbe"; und dafs Justitian für die Ueberwölbung der Kuppel von der Sophienkirche in Konstantinopel ganz besonders leichte Ziegel auf der Insel Rhodus hat anfertigen lassen, ist bekannt. Dafs in einigen dieser Hohlziegel unter den Gebeten der Priester Reliquien untergebracht wurden, verdient als besondere Merkwürdigkeit erwähnt zu werden, die auch anderweitig begegnen könnte. In den vorliegenden Krügen finden sich deren nicht. Die Art ihrer Verwendung ist schon merkwürdig genug, und dieser Fall wohl der erste, der in den Rheinlanden, vielleicht in ganz Deutschland, ist beobachtet worden. S.

Der künftige Hochaltar der neuen Marienkirche zu Hannover.

Bekanntlich hat unser hl. Vater den hochherzigen Gedanken gefafst, für die in Hannover neuerbaute Marienkirche einen würdigen und schönen Hochaltar zu stiften und zu diesem Zwecke die bedeutende Summe von 50000 Frcs. gespendet. Die Höhe dieses grofsmüthigen Geschenkes zeigt so recht, was in Deutschland noch immer in vielen Kreisen nicht zur praktischen Ueberzeugung durchgedrungen ist, dafs nach der Meinung des Oberhauptes der Kirche der Hochaltar dasjenige im Gotteshause ist, was in möglichster Schönheit und Vollendung hergestellt werden mufs und woran am allerwenigsten gespart werden darf.

Im vorliegenden Falle handelt es sich also um einen Altarbau, der in hervorragender Weise alle Freunde der christlichen Kunst interessirt.

Eine leichte Skizze des Entwurfs zu diesem Hochaltar liegt nun nebst den Bedingungen für die zur Ausführung in's Leben gerufene Konkurrenz vor und gewifs dürfte es angezeigt sein, Näheres über diesen Altarbau mitzutheilen.

Die Skizze zeigt einen Flügelaltar, dessen Mitte ein hoher, schlanker Tabernakelbau einnimmt; demselben schliefst sich rechts und links je eine Nische für eine gröfsere Figurengruppe an. Die Flügel lassen, wenn sie zugeschlagen werden, den Tabernakelbau unbedeckt, und sind aufsen wie innen für gemalte Bilder bestimmt; über den ganzen Mittelschrein erheben sich zu beiden Seiten des erwähnten Sakramentsthürmchens zwei schlanke Baldachine, die ersteres flankiren. Die Predella weist zwei gröfsere Nischen für Gruppen auf, und die sehr reich gehaltene Mensa hat in der Mitte ein gröfseres quadratisches Feld mit gothischem Mafswerk und rechts und links zwei flache Bogennischen.

Die ganze Art des Entwurfs zeigt, dafs derselbe im Anschlufs an alte Vorbilder zu Stande gekommen ist und dafs der Urheber desselben redlich bemüht gewesen ist, dem neuen Werke den alten Charakter zu geben.

Gerade weil uns dieses Bestreben so durchaus sympathisch ist, glauben wir mit einigen Bemerkungen hier nicht zurückhalten zu sollen, deren Berücksichtigung in ähnlichen Fällen wohl im Interesse der Sache liegen dürfte.

Zunächst dürfte wohl der Wunsch berechtigt sein, dafs für einen Altar in Hannover, in einer der wichtigsten Städte des nördlichen Deutschlands, auch diejenigen Formen hätten mafsgebend sein sollen, die den Altarbauten dortiger Gegend in so charakteristischer Weise eigenthümlich sind. Dies ist aber leider bei der vorliegenden Skizze nicht der Fall gewesen, da sie offenbar reichen süddeutschen Vorbildern aus dem Ende des XV. Jahrhunderts nahe verwandt ist. (Das Programm für den neuen Altar sagt dagegen: „Der Altar ist als Flügelaltar mit Aufbau und Tabernakelschrein im gothischen Stile der ersten Hälfte des XV. Jahrh. projektirt.") Der reiche Baldachinaufsatz erinnert wohl sehr an den Blaubeurener Altar (1496), wird aber in solcher Ausbildung im Norden schwerlich anzutreffen sein. Desgleichen ist die in der Skizze hervortretende Ueberfülle des Ornaments wohl bei vielen flämischen und süddeutschen Altären zu bemerken: bei den gleichzeitigen norddeutschen aber zeigt sich durchgängig das Gegentheil. Das Figuren- und Gruppenwerk nimmt hier den bei weitem gröfsten Raum ein, während die bekrönenden Laub-Baldachine, die den Schrein oben abschliefsenden stehenden Gallerien u. s. w. sich durchgehends durch ihre knappe, sie streng als blofses Beiwerk bezeichnende Form charakterisiren.

In der Altarskizze für die Marienkirche zu Hannover finden sich, abgesehen von der Predella, blofs zwei verhältnifsmäfsig kleine Räume für Gruppen, und zwar zu beiden Seiten der für die Exposition des allerh. Sakramentes bestimmten Tabernakelnische. Die unruhige Wirkung, die durch das viele Ornament hervorgebracht wird, steigert sich noch dadurch, dafs dem Altarschrein rechts und links Verbreiterungen durch ein angehängtes Weinlaub-Rankenwerk hinzugefügt sind. Aehnliche Motive, aber doch in ganz anderer Weise stilistisch aufgefafst, finden sich häufig bei bayerischen und Tyroler Altären; sie kommen unseres Wissens im Hannover'schen aber, wie überhaupt im Norden Deutschlands nicht vor.

Die für die Exposition des hh. Sakraments bestimmte Nische ist durch die über alle Gebühr hinabgezogene, viel zu grofse Baldachinbekrönung sehr gedrückt und das Sanctissimum wird dort tiefer stehen, als die zu beiden Seiten befindlichen Figurengruppen, während an mittelalterlichen Altären sich die konstante Regel aufweisen läfst, dafs die mittlere Nische in irgend einer Weise wenigstens vor den seitlichen hervorragt. —

Das Verhältnifs des figürlichen Theiles dieses Altars zu dem ganzen Uebrigen charakterisirt sich auch darin, dafs von der ganzen, für den Altar gespendeten Summe, soviel aus den erwähnten Schriftstücken zu ersehen ist, für die geschnitzten Figuren und Gruppen excl. Polychromirung, sowie für sämmtliche Flügelgemälde nur 14050 Mk. bestimmt sind.

Noch weniger aber als die architektonische Einrichtung des Altars will uns die Wahl der in demselben zur Darstellung kommenden Schnitz- und Bildwerke gefallen. Es hat dabei offenbar die Idee vorgeschwebt, dieselben möglichst auf das hh. Sakrament zu beziehen. Darum hat man für die Nischen zu beiden Seiten des Tabernakels die Hochzeit zu Cana und das hl. Abendmahl gewählt, für die beiden Nischen in der Predella Abraham bei Melchisedech und das Opfer Isaaks. Für die vorerwähnten seitlichen Beifügungen sind noch geschnitzte Darstellungen in's Auge gefafst; es lassen sich aber aus der vorliegenden Skizze die Stellen, die denselben angewiesen sein sollen, nicht erkennen. Auf der Evangelienseite sollen dargestellt werden: „Ruth und Booz (Buch Ruth Kap. 2), Elias (I. Buch d. K. c. 19), hl. Apollinaris, Bischof von Ravenna, mit einem Bündel Aehren im Arm, wendet durch Gebete eine Hungersnoth ab", auf der Epistelseite „Noe mit seinen Söhnen, den ersten Weinstock pflanzend, Josua und Kaleb, hl. Maximus von Nola erquickt Felix von Nola durch eine Traube, welche in einem Dornenstrauch zeitigt".

Für die vier Gemälde auf der Innenseite der Flügel sind folgende Gegenstände bestimmt: Auf der Evangelienseite die Darstellung der Geburt Christi und der hl. 3 Könige, auf der Epistelseite die Brodvermehrung und die Jünger zu Emmaus. Für die Aufsenseiten der Flügel sind dagegen folgende Gemälde ausgewählt: I. „Papst Leo I. in geistlichem Gewande, in der Stilrichtung seiner Zeit, und dahinter St. Thomas von Aquin, Buch in der Hand (Summa) und Sonne auf der Brust (Dominikanertracht)", II. „St. Ludwig, französische Königstracht, dahinter St. Juliana Falconeria, Ordensfrau, Hostie auf der Brust".

Wir gestatten uns dazu zunächst zu bemerken, dafs in der mittelalterlichen Kunst man die Heiligen nicht „in der Stilrichtung ihrer Zeit", sondern in derjenigen darstellte, die zur Zeit des Malers herrschte. Welcher künftige Beschauer des neuen Marienaltars in Hannover wird in dem „in der Stilrichtung des V. Jahrhunderts" ganz getreu dargestellten Papst Leo diesen hl. Papst erkennen, wenn nicht vorsorglich der Name recht grofs hinzugefügt wird? Ebensowenig würden die alten Meister, wenn sie in Deutschland das Bild des hl. Ludwig für einen Altar gewählt hätten, ihn in französischer Königstracht dargestellt haben. Warum hat man denn nicht auch für die hl. Juliane die genaue Tracht ihres Ordens und ihres Jahrhunderts vorgeschrieben?

Noch viel mehr aber wird es sich fragen, ob überhaupt diese Auswahl der hl. Gegenstände und Personen für einen im Geiste der mittelalterlichen deutschen

Kunst gehaltenen Altar geeignet sei. Es scheint doch gewifs keine unberechtigte Forderung zu sein, dafs man, wofern die äufsere Form der alten Altäre adoptirt wird, auch insoweit nicht gewichtige Gründe Anderes verlangen, sich möglichst den geistigen Gehalt derselben als Vorbild dienen lassen solle. Nun zweifeln wir aber daran, dafs die Darstellung von Ruth und Booz auch nur auf einem mittelalterlichen deutschen Altar sich findet, und bezüglich der Scene: Noe pflanzt den ersten Weinstock, können wir nur die feste Ueberzeugung aussprechen, dafs sie hier zum ersten Male in den Kreis der Altarbilder eingeführt wird. Ganz gewifs ist auch auf keinem unserer alten Altäre St. Apollinaris dargestellt, wie er durch sein Gebet eine Hungersnoth abwendet, oder St. Maximus, wie er von dem wunderbaren Dornstrauch Weintrauben nimmt.

Bezüglich der für die Innenseiten der Flügel bestimmten Gemälde entsprechen die zur linken Seite ganz der alten Sitte: die Geburt Christi und die Anbetung der hl. 3 Könige kommen an dieser Stelle bei unzähligen alten Altären vor. Während dann aber in alter Zeit regelmäfsig auf der entgegengesetzten Seite entweder weitere Bilder aus der hl. Jugendgeschichte Jesu, aus der Passion oder aus den grofsen Begebenheiten nach dem Kreuzestode sich finden, bringt der Plan für den Hochaltar der Hannover'schen Marienkirche hier auf einmal zwei biblische Gegenstände, die sich unseres Wissens bis heute auch noch auf keinem unserer alten Altäre gefunden haben: Die Brodvermehrung und die Jünger zu Emmaus; offenbar sind sie nur gewählt worden wegen der Beziehung, in der sie zum hl. Sakrament stehen. Gewifs soll Niemanden die Freiheit verkümmert werden, aus dem reichen Schatz der biblischen Begebenheiten Alles zur Darstellung zu bringen, was ihn besonders anzieht, aber es läfst sich doch kein Grund dafür finden, warum die uralte künstlerische Tradition bezüglich des geistigen Gehalts eines Altars bei einem Werke, dafs sich der alten Kunst anreihen möchte, verlassen werden soll.

Eben dieses Aufgeben der alten Art tritt uns auch in den zu den Bildern gewählten hl. Personen entgegen. Gewifs ist die Kunst der Kirche weit davon entfernt, nationale Schranken aufzurichten; Bilder des hl. Martinus, des hl. Georg, der 4 Kirchenväter, des hl. Franziskus, der hl. Jungfrauen Katharina, Margaretha, Agnes, der hl. Magdalena und Elisabeth finden sich in allen katholischen Ländern; damit ist aber doch nicht gesagt, dafs wir auf einmal von den uns doch so nahe stehenden Heiligen des eigenen Landes so gut wie ganz absehen könnten, um Heilige anderer Länder, die zum Theil bei unserem Volke sehr wenig bekannt sind, an hervorragender Stelle abzubilden. Zwei einheimische Heilige finden sich allerdings auf der Skizze des Hochaltars, die als Lokalheilige zu bezeichnen sind: die beiden hl. Hildesheimer Bischöfe Godehard und Bernwardus; ihre Statuen, sehr diminutiv, stehen aber so, dafs man von unten sie schwerlich wird erkennen können: oben auf dem Schrein, rechts und links von dem über der Mittelnische des Altars sich erhebenden Baldachinthürmchen. Die auf den Flügeln darzustellenden Heiligen gehören aber, wie aus dem früher Gesagten ersichtlich ist, eigenthümlicher Weise sämmtlich zu den nicht unserem Vaterlande entsprossenen und sind verschiedene derselben dem katholischen Volke hier zu Lande höchstens dem Namen nach bekannt. Auch hier ist offenbar wieder das Bestreben mafsgebend gewesen, Beziehungen auf das hh. Sakrament herzustellen. Das Bildwerk eines Altars soll aber doch ein offenes Buch sein, in dem das Volk immer von Neuem das Grofse, das Gott für unser Heil gethan hat, lesen und durch das es an die erhabenen Vorbilder, die uns die heiligen Diener Gottes hinterlassen haben, erinnert werden soll. Damit dieser Zweck erreicht werde, müssen aber doch wohl auch, falls nicht hie und da lokale Verhältnisse oder besondere Umstände Anderes verlangen, der Regel nach Heilige dargestellt werden, die dem Volke bekannt sind und an deren heiliges Leben es sich durch Anschauen ihrer Bilder auch wirklich erinnern kann. Wir sagen nochmals, um nicht mifsverstanden zu werden, dafs es uns nicht einfallen kann, die Darstellung einzelner auch wenig bekannter und fremden Gegenden angehöriger Heiligen auf den Altären engherzig zu beanstanden; wir beanstanden es aber wohl, dafs man in den 8 Heiligen-Darstellungen des Hochaltars in der neuen Marienkirche in Hannover die aus unserm Volke hervorgegangenen oder ihm durch ihre Wirksamkeit angehörigen und ihm wohlbekannten Heiligen ausschliefst. Hat denn nicht der hl. Bonifacius z. B., der vielen Gegenden Deutschlands das Kreuz gepredigt und die Gnaden des hl. Mefsopfers gebracht hat, oder der Apostel Holsteins, der hl. Bischof Vicelin, der sich in seiner schweren Krankheit von seinen Schülern in die Kirche zur Anbetung des hl. Sakramentes tragen liefs, oder der nicht fern von Hannover in Grona b. Halberstadt verstorbene und durch seine grofse Liebe zum hh. Sakrament hervorragende hl. Kaiser Heinrich II. nicht mindestens eben so viele Beziehung zu einem „Sakramentsaltar", als der von einem Dornstrauch Trauben pflückende hl. Maximus? oder zeichneten sich nicht auch eine hl. Gertrud, eine hl. Elisabeth, eine hl. Hedwig durch ihre grofse Liebe zum hh. Sakramente aus? Gewifs gehört der hl. Leo der Grofse, der Namenspatron unseres hl. Vaters, des grofsmüthigen Schenkgebers des in Rede stehenden Altars, an erster Stelle zu den Heiligen, deren Darstellung sich für denselben eignet. Durch dessen Wahl war aber von vornherein es gegeben, dafs der Altar, der in seiner Entstehung eine ganz besondere Geschichte aufzuweisen hat, auch bei der Auswahl der übrigen darzustellenden Heiligen an ehrwürdige geschichtliche Erinnerungen anknüpfen dürfe und solle; ein zweiter hl. Papst hätte da mit Recht gewählt werden können, der auch ein Namenspatron unseres hl. Vaters ist und den wir zugleich mit Stolz als deutschen Heiligen bezeichnen können, Leo IX., aus dem gräfl. Geschlechte Derer von Dachsburg entsprossen. Von ihm wird berichtet, dafs er eine so grofse Andacht bei der hl. Messe gehabt habe, dafs oft seine Thränen bei ihrer Darbringung flossen; er war es auch, der auf dem Konzil zu Rom die Irrlehre Berengars, des Leugners der wahren Gegenwart Christi im hl. Sakramente, verurtheilte. Daneben zeichnete er sich aus durch seine unermüdliche besondere Fürsorge für die kirchlichen Verhältnisse Deutschlands. Aufser dem hl. Bonifacius und dem hl. Vicelin hätte man gewifs auch für diesen Altar an den in alter Zeit im ganzen

Norden so viel verehrten hl. Ludgerus denken können, den Apostel der Sachsen. Die Glaubensboten, die in Norddeutschland zuerst das Evangelium verkündigt, haben dort ja auch zuerst die Segnungen des hl. Mefsopfers bekannt gemacht und die Geschichte dieser Landesheiligen zeigt dem gläubigen Volke schon seit einer Reihe von Jahrhunderten, wie das Kreuzesopfer des Herrn und die Gnade des hh. Sakramentes sich in ihnen in herrlichster Weise wirksam erwiesen haben.

Schliefslich können wir bei der grofsen Bedeutung, die der Altar der Marienkirche zu Hannover nun einmal hat, nicht umhin, unsere Bedenken bezüglich der Art und Weise, wie der Altar beschafft werden soll, anzudeuten. Man hat den Weg der beschränkten Konkurrenz gewählt, dabei sind aber die Arbeiten arg getheilt worden. Die Zeichnungen zum Altar werden in Hannover, wohl von einem Architekten, angefertigt. Die Schreinerarbeiten und die Schnitzereien des Ornamentwerkes werden ebenfalls, wie es scheint, dort hergestellt. Für die geschnitzten Figuren und Gruppen, sowie für die Gemälde ist nur die erwähnte Konkurrenz ausgeschrieben; dabei sollen aber die ersteren nur bis zur Ueberziehung des Bildhauerwerkes mit Kreidegrund fertig gemacht werden; die Polychromirung wird also wieder von anderer Hand besorgt werden. So werden fünf oder sechs verschiedene Werkstätten mit der Ausführung des Altars betraut sein. Ob da wohl auf ein in einheitlichem Geiste und in klarer, fester Stilrichtung gehaltenes Werk zu rechnen sein wird?

Am bedenklichsten scheint uns die Trennung der Bildhauer-Arbeit und der Polychromirung zu sein, namentlich wenn sogar, wie hier geschehen soll, der Polychromeur auf einen von anderer Hand bereiteteten Kreidegrund seine Vergoldung und seine Farben auftragen soll. Herstellung des Kreidegrundes und Polychromirung gehören durchaus in eine Hand.

Frankfurt. Münzenberger.

Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage.

Im XV. Jahrhundert wurden zur Ausstattung der Kirchenparamente, namentlich im Bereiche des alten Erzsprengels Köln mit Vorliebe gewebte Stäbe gebraucht, welche zumeist und am vollkommensten von den kölnischen Bortenwirkern angefertigt wurden und daher die Bezeichnung: „Kölnische Borten" erhalten haben. Ihr Grund war in der Regel aus cyprischen Goldfäden gebildet, ihre Verzierungen bestanden in Rosetten oder Bäumchen, in Rankenwerk oder Wappenschildchen, auch in Standfiguren, und heilige Namen oder fromme Sprüche pflegten dieselben zu beleben. Ihre technische Ausführung ist eine so vorzügliche, dafs sie sich bis in unsere Tage zahlreich erhalten haben, und ihre farbige Wirkung noch heute eine derartige, dafs der Wunsch, diese Borten möchten durch die Wiederaufnahme ihrer Fabrikation zu neuem Leben erstehen, nicht gerade neu ist. Die Versuche aber, welche in dieser Hinsicht bislang gemacht wurden, hatten noch kein befriedigendes Resultat ergeben, bis es endlich in den letzten Tagen dem in unseren vorigen Hefte bereits erwähnten Krefelder Fabrikanten Herrn Theodor Gotzes gelungen ist, ein der alten Borte durchaus ebenbürtiges Erzeugnifs herzustellen. Dasselbe besteht in einer $10^1/_2$ *cm* breiten Borte, deren Kette Leinen und waschecht gefärbte Seide, deren Einschufs Seide und metallischer Goldfaden bildet. Der goldige Grund erhält seinen warmen Ton und sein reizendes Farbenspiel durch die in Ueberfangtechnik eingebundenen rothen Seidenfäden und gewinnt durch die scharfe Abbindung der eingewebten Ornamente, die in Form einer grünen Doppelranke mit dunkelrothen Rosettchen und blauen Inschriften eine genaue Nachbildung einer alten Borte darstellen, an den Umrandungen glanzvolle Reflexe. Diese scharfe Abbindung, welche die Verzierungen trotz ihrer Feinheit auf weite Entfernungen in einer Art von Reliefirung deutlich markirt, ist nur der starken leinenen Kette zu verdanken, welche der Borte eine gewisse Schwere verleiht, ohne ihre Biegsamkeit zu beeinträchtigen, und den Goldgrund geschmeidig macht, ohne ihn zu lockern, vielmehr ihn schützt gegen jeden Bruch.

So hat der engste Anschlufs an die alte Technik auch die alte Wirkung herbeigeführt, die eine geradezu bezaubernde ist, in der Nähe wie in die Ferne, und durch die stets wechselnden Lichteffekte, die jede Bewegung verursacht. Rechnet man zu diesen Vorzügen den der Unverwüstlichkeit dieser Borten hinzu, die den Jahrhunderten zu trotzen vermag, so bedarf es zu ihrer unbedingten Empfehlung wohl nur noch der Bemerkung, dafs sie zugleich verhältnifsmäfsig wohlfeil ist, wenigstens in dieser rein ornamentalen Ausstattung. — Auf diese will sich aber der Webekünstler nicht beschränken, vielmehr zum Schmucke von Kaseln und Chormänteln auch figurale Borten schaffen, zu denen alte vorzügliche Vorbilder sich in ziemlicher Anzahl erhalten haben. Letztere tragen fast ausschliefslich die Merkmale der Kölnischen Schule in ihrer höchsten Entfaltung durch Meister Stephan: ausdrucksvolle, edel bewegte, etwas kurze aber reich drapirte Gestalten. Was an ihnen der Webstuhl nicht auszuführen vermochte, wie die Haare und Konturen der Köpfe, die Hände, Gewandeinfassungen, Attribute u. s. w., das ergänzte die an keine Schablone gebundene stickende Hand, welche diesen herrlichen Gebilden erst ihre Vollendung gab. Werden diese Figuren, wie die Alten in feinster Empfindung es liebten, auf in Ovalen resp. Mandorlen sich entfaltende Rankenzüge gelegt, dann können die einzelnen Heiligen nur in der einmal angeordneten Zusammenstellung erscheinen, werden sie aber durch einfache Goldzonen geschieden, dann ist es auch möglich, die Auswahl der Heiligen besonderen Bedürfnissen oder Wünschen anzupassen.

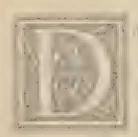
Nachdem so der künsterische Betrieb auf einem sehr wichtigen Gebiete lange gehegten Wünschen entgegengekommen ist, wird die weitere Befriedigung derselben von der Anerkennung abhangen, die jener durch zahlreiche Aufträge findet, denn nur solche sind im Stande, für die grofsen, mit der Herstellung verbundenen Opfer zu entschädigen und zu weiterem freudigen und erfolgreichen Schaffen zu ermuthigen.

Schnütgen.





Triptychon in vergoldetem Kupfer.





Triptychon in vergoldetem Kupfer.

Abhandlungen.

Triptychon in vergoldetem Kupfer.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).



as interessante Werk religiöser Kleinplastik, welches wir auf der Lichtdrucktafel VI darstellen, befindet sich in der Sammlung des Herrn Wilhelm Metzler zu Frankfurt a. M., in welche es aus der 1883 aufgelösten Milani'schen Sammlung überging. Es hat die übliche Form des Triptychon und seine Bestimmung dürfte unschwer als die eines kleinen Reisealtars festzustellen sein. Zwei Löcher, welche sich in den oberen Ecken des Mittelbildes befinden, haben entweder dazu gedient, dasselbe auf eine Unterlage aufzuschrauben (etwa zum Zwecke der leichteren Aufstellung) oder um durch dieselben zwei Wappen aufzusetzen, die vielleicht, als das Werk seinen ursprünglichen Besitzer wechselte, entfernt worden sind. Allerdings hätten diese Wappen nur die Dicke des doppelten Rahmenprofils haben dürfen, da sie andernfalls den Schlufs der Flügel verhindert hätten.

Das Stück mifst 13 *cm* in der Höhe, das Mittelbild 16 *cm* in der Breite, so dafs die ganze Breite bei geöffneten Flügeln sich auf 32 *cm* ergibt. Das Material ist Kupfer, mit starker Feuervergoldung; die Platten sind gegossen und das Relief des Mittelbildes sehr stark mit den Ciselireisen überarbeitet, so dafs man auf den ersten Anblick zweifelhaft sein kann, ob man es nicht mit einem aus dem vollen Metall herausgearbeiteten Werk zu thun hat.

Die bildlichen Darstellungen sind die bei dreiflügeligen Altären sehr häufig vorkommenden: im Mittelfeld die Anbetung der heil. Drei Könige, auf den Innenseiten der Flügel links die heil. Barbara, rechts die heil. Katharina; auf der Aufsenseite die Verkündigung Mariä, bei welcher der Engel eine Schriftrolle mit dem englischen Grufs hält: *Ave plena gracia dominu(s) tecu(m).* Dafs das Werk der kölnischen Schule angehört, kann angesichts der aufserordentlich reich und mit virtuosem Faltenwurf behandelten Gewänder kaum zweifelhaft sein; auch der Ausdruck der Köpfe, die Behandlung des Haares und vor allem die ausdrucksvolle Bewegung der mageren Hände weist auf die altkölnische Malerschule hin. Für die Zeitbestimmmung sind wir bei dem Fehlen jedes architektonischen oder ornamentalen Beiwerks auf das Kostüm angewiesen; namentlich dasjenige des rechts stehenden, bartlosen Magiers ist im Stande, uns einen ziemlich sicheren Anhalt zu gewähren. Diese Gestalt trägt das überlange, talarartige Obergewand mit langen Sackärmeln und kurzem Stehkragen, die sogen. houppelande; unter demselben erscheinen die übertrieben langen, über die linke Hand herabfallenden Aermel des Untergewandes. Beide Kostümeigenthümlichkeiten gehören nach Weifs und Viollet-le Duc dem letzten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts an. Wir hätten also eine Kölner Arbeit aus der Zeit um 1400 vor uns.

Zwei Besonderheiten sind es, welche an diesem bevorzugten Kunstwerk unsere Aufmerksamkeit fesseln. Zunächst die Ausführungsart der Flügelbilder, welche sich als ein mit dem Punzen bewirkter Kupferstich in Punktirmanier darstellt *(opus mallei, oeuvre pointillé au maillet)*, ein bei den kölnischen Goldschmieden um die Wende des XIV. zum XV. Jahrh. sehr beliebtes, besonders zur Verzierung der Füfse kirchlicher Gefäfse angewendetes Verfahren. In den lange und ernsthaft geführten Streit über die Erfindung des Kupferstiches, der sich schliefslich doch auf die Seite der Deutschen neigt, dürften diese vier punzirten Platten sich als wichtige Dokumente einfügen. Die aufserordentliche Sicherheit in der Technik, welche sie verrathen, schliefst jeden Gedanken an einen ersten Versuch oder die Ausbeutung einer neuen Erfindung aus und erweckt den Eindruck eines durch viele Uebung schon zur Meisterschaft gebrachten Verfahrens. Es mufs übrigens bemerkt werden, dafs ein Abdruck dieser Platten ein negatives Bild geben würde. Die Bilder sind, wie auch unser Lichtdruck zeigt, in richtiger Berechnung des durch die Punktirung bewirkten Lichtreflexes so gearbeitet, dafs die hellsten Stellen am dichtesten punktirt, die dunkelsten dagegen im glatten Metall stehen gelassen sind, eine überaus reizende Wirkung.

Aber auch das Mittelrelief hat eine Besonderheit aufzuweisen, die es von andern gegossenen oder gravirten Flachreliefs unterscheidet: Der Grund senkt sich nach den Konturen der Gestalten hin, so dafs hierdurch das Relief höher erscheint, als die wirkliche, äufserst geringe Höhe desselben über dem Grunde beträgt. Auch dieser Kunstgriff, der an die übrigens mit steilen Rändern abgesetzten „Koilanaglyphen“ der altegyptischen Kunst erinnert, beweist ein grofses Raffinement und zielbewufste Arbeit. Auch läfst es darauf schliefsen, dafs das Modell zu diesem Gufsbild nicht in Wachs auf eine Fläche von Metall oder Holz ausgeführt sein kann, sondern dafs es in Elfenbein oder Holz geschnitten wurde, wenn wir es in diesem interessanten Stück nicht überhaupt mit einem Metallschnitt zu thun haben.

Frankfurt. F. Luthmer.

Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs.



Die Kölner Patrizierfamilie von Wasserfafs hat mehrere Mitglieder aufzuweisen, welche sich nicht nur durch hervorragende bürgerliche Stellung, sondern auch durch frommsinnige Kunstliebe auszeichneten. Besonders den Pfarrkirchen von St. Columba und St. Peter haben sie werthvollen Schmuck zugewandt. Einiges, was die Stürme der Zeit überdauert hat, theilweise freilich mit lokalem Wechsel, wollen wir in dankbarer Erinnerung hier anführen.

Zur Jahresmitte *(Nativ. bti. Johannis Bapt.)* 1417 wurde „Gerard von dem Wasservasse“ zum erstenmal in den Rath der Stadt Köln gewählt, zuletzt im Jahre 1432. Die dem Vater erwiesene Ehre ging 1433 auf seinen Sohn „Goedart von dem Wasserfasse“ über. Dieser Goedart (auch Goddert, Godefridus) wurde 1437 Bürgermeister, welche Würde er zuletzt im Jahre 1462 bekleidete. Beide treten uns auch in ihrer äufsern Erscheinung durch ein im städtischen Museum befindliches Gemälde näher, welches sich der Schule des Meisters Wilhelm verwandt zeigt. (Nr. 44 d. Kat.)

Auf dieser Tafel von 1 *m* 76 *cm* Breite und 97 *cm* Höhe sind drei den Leidensgang des Erlösers beschliefsende Scenen vereinigt. Als Hauptdarstellung nimmt die Kreuzigung die Mitte ein. Christus hängt zwischen den beiden Schächern am Kreuze, von zahlreichen Freunden und Feinden umgeben. Im Vordergrunde links erscheint die Kreuzschleppung, rechts die Anheftung an's Kreuz. Ganz vorn kniet links ein älterer Mann mit kurz geschnittenem grauen Haar, in pelzverbrämtem schwarzen Anzuge, die Hände zum Gebete gefaltet, hinter ihm seine Frau, einen rothkörnigen Rosenkranz haltend. Rechts kniet ein jüngerer Mann, ihr Sohn, nebst seiner Frau, hinter ihnen ein Mädchen im Kindesalter, wahrscheinlich ihre Tochter, alle drei in Grün gekleidet. Vor jeder der beiden Gruppen ist das Familienwappen aufgestellt. Der Schild enthält auf dunkelblauem Grunde drei goldene Wasserkübel (2. 1.), über dem Helme befindet sich ein Flügel, dessen untere Hälfte blau, die obere golden ist. Im Hintergrunde hat das Bild eine hügelige Landschaft, in welcher man links die Stadt Jerusalem sieht. Goldgrund ersetzt die Luft. Es fehlt in dem Bilde nicht an wohlgelungenen, selbst an grofsartigen, ein tiefes Gefühl bekundenden Einzelheiten, denen sich Anflüge von derbem Humor gegenüberstellen. In hohem Grade störend mufs aber das Ungeschick wirken, womit die Pferde der zahlreich erscheinenden Reiter behandelt sind. Das Bild gibt sich dadurch den Schein eines die Wirklichkeit überragenden Alters, während es doch nicht von einem Vorgänger, sondern nur von einem Nachfolger des Meisters Wilhelm gemalt sein kann. Die Chronologie der Fundatoren weist seine Entstehung in die Nähe des Jahres 1400, wie das aus den beim Eingange vorhin nachgewiesenen Daten gefolgert werden mufs. Der ursprüngliche Bestimmungsort dieses Gemäldes ist nicht mehr bekannt.

Ein zweiter Bürgermeister Goddert von Wasserfafs theilte 1487 die Regierung mit Goswin von Strahlen, 1493 mit Tilman von Siegen. Er war ein grofser Wohlthäter seiner Pfarrkirche zur heil. Columba, die er 1493 nach Westen hin durch den Anbau einer Kapelle vergröfserte. Er versah diese mit Gestühle und Grabstellen, und sorgte durch eine Rentenstiftung für den daselbst abzuhaltenden Gottesdienst. (Ennen „Gesch. d. Stadt Köln,“ III. 998, mit Bezugnahme auf handschriftliche Aufzeichnungen im Stadt-

archiv.) Aber auch ein Kunstschmuck von höchstem Werthe wurde dieser Kapelle zu Theil, den sie Jahrhunderte lang treu bewahrte, bis es im ersten Decennium des gegenwärtigen Jahrhunderts gelang, ihr denselben zu entfremden. Das 1828 bei J. P. Bachem dahier erschienene, an interessanten Notizen reiche Buch: „Köln und Bonn mit ihren Umgebungen", bemerkt S. 119 in Betreff der Columbakirche: „Einige Gemälde aus dem siebzehnten Jahrhundert an den Seitenaltären sind hier die einzigen Kunstwerke, *seitdem das berühmte van Eyck'sche Bild seine Stelle in der linken Seitenkapelle mit jener in der Boisserée'schen Sammlung vertauscht hat.*" Die Kapelle, auf welche hier hingewiesen wird, ist ebendieselbe, welche der Bürgermeister von Wasserfafs gestiftet hat. Es wird keinem Zweifel unterliegen können, dafs auch das kostbare Bild seine Schenkung war, um so mehr, da dessen Ausführung seiner Lebensperiode angehört. Es wurde eines der schönsten und werthvollsten Kleinode der Boisserée-Bertram'schen Sammlung, war aber bis zum Wegzuge dieser Herren nach Heidelberg im Jahre 1812 Privateigenthum von Melchior Boisserée. In mehreren der 1862 veröffentlichten Briefe Sulpiz Boisserée's ist seiner erwähnt, wobei er es als das Bild seines Bruders bezeichnet. Die Hergabe dieses Meisterwerkes seitens des Kirchenvorstandes kann nicht genug beklagt und zugleich getadelt werden. Auch trat gegen den neuen Erwerber, der es seiner Vaterstadt entzog, unter den patriotischen Kunstfreunden Köln's eine entschiedene Mifsstimmung ein. Das Mittelbild hat die Anbetung der heil. Drei Könige in halblebensgrofsen Figuren zum Gegenstande, der rechte Flügel die Verkündigung Mariä, der linke die Darbringung im Tempel. In dem von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta-schen Buchhandlung herausgegebenen Boisserée-Bertram'schen Galeriewerke befinden sich treffliche lithographische Nachbildungen. Das Hauptbild trägt die Bezeichnung: *Joh. van Eyck pinxt. N. Strixner & Bergman del. 1830.*

Was die Taufe dieses Bildes auf den Namen des Johann van Eyck betrifft, so fehlt es dabei nicht nur an Zuverlässigkeit, sondern sie ist entschieden zurückzuweisen. Das Heranziehen berühmtester Künstlernamen war allerdings für die merkantile Werthsteigerung der Sammlung im Allgemeinen von erheblichem Einflusse, und die Boisserée's haben davon einen Gebrauch gemacht, der für längere Zeit viel Verwirrung in der Kunstgeschichte hervorgerufen hat. Diese Taufen beruhten nicht auf ernsten Studien. Erst auf einer späteren niederländischen Reise trat Sulpiz Boisserée zu strengerer Prüfung vor authentische Werke einiger derjenigen Meister, mit deren Namen vorhin mitunter recht leichtfertig war umgegangen worden. Auch unserm angeblichen van Eyck blieb ein Wechsel in der Beurtheilung nicht erspart, freilich nur darin bestehend, dafs sein ausgezeichnetster Schüler Roger von Brügge an des Meisters Stelle treten sollte (Briefe Sulpiz B.'s, I, 802). Das Richtige aber dürfte sein, dafs wir den Maler innerhalb der Mauern von Köln unter den vielen grofsen, aber leider dem Namen nach unbekannten Meistern zu suchen haben. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts gewannen die benachbarten Niederlande einen starken Einflufs auf die altkölnische Malerschule, woraus sich eine den Brüdern van Eyck und Memling verwandte Richtung zur Geltung brachte.[1])

Ich bin übrigens nicht der erste, der sich für den kaum zu bezweifelnden Kölner Ursprung des in Rede stehenden Bildes ausspricht. Schon in der Zeitschrift „Rhein-Blüthen" Nr. 3 vom 9. Januar 1832 hat Pfarrer Fochem sich über die Grundlosigkeit geäufsert, womit Bilder in der Lyversberg'schen sowie in der Boisserée'schen Sammlung dem Lukas van Leyden zugeschrieben worden. „Es theilen", sagt er unter Anderm, „vielleicht das Schicksal der vorgenannten Bilder auch der Boisserée's grofser van Eyck: die Anbetung der Könige, und derselben Schoreel: der Tod der heil. Jungfrau. Ich besitze auch darüber schon mehrere merkwürdige Daten und hoffe, diese vielleicht recht bald ebenfalls zur Oeffentlichkeit bringen zu können. (Ist nicht geschehen.) Alle diese Gemälde verlieren durch diese Entdeckung nichts von ihrem Werthe; im Gegentheil, sie erhalten um so mehr Lokalwerth für unsere alte Stadt, indem, was auch unser sel. Wallraf immer wollte, das Resultat dieser Forschungen wahrscheinlich sein wird, dafs diese Bilder von kölnischen Meistern gemalt worden und sie so vaterstädtischen Ursprungs sind."

---

[1]) [„Der Cicerone in der Königlichen Aelteren Pinakothek zu München" von Hirth und Muther bezeichnet dieses Flügelbild unter der offiziellen Nummerirung II. 101 bis 103 als ein Werk von Rogier van der Weyden. D. H.]

1495 erscheint wiederum ein Gerard von Wasserfafs, der bis 1519 neunmal regierender Bürgermeister seiner Vaterstadt wurde. Er starb am 7. Juni 1520 und erhielt in der Columbakirche sein Grab. Sein gleichnamiger Sohn erlangte dieselbe Würde und führte von 1533 bis 1539 dreimal den Regierungsstab. Auch von ihm ist eine werthvolle Kunstgabe zu verzeichnen. An der Stiftung der vortrefflichen Glasmalereien aus dem Jahre 1528 über dem Hochaltar in der Pfarrkirche zum heil. Petrus haben sich Gerard von Wasserfafs und seine Gattin Agnes van der Bies, einzige Tochter des reichen kölnischen Kaufherrn Johann van der Bies, betheiligt. Das mittlere Fenster ist eine Schenkung der Abtissin des St. Cäcilienstiftes, Gräfin Elisabeth von Manderscheid, welche, begleitet von der heil. Cäcilia, unter dem gekreuzigten Heiland kniet. Von gleicher Schönheit sind die beiden Seitenfenster, die Kreuztragung und die Grablegung Christi enthaltend. Auf diesen Fenstern befinden sich die knieenden Bildnisse der Stifter mit ihren Wappen, worunter Gerard von Wasserfafs und seine Gemahlin die erste Stelle einnehmen. Aufserdem gewahrt man die Wappen der Familien v. Siegen, v. Wesel, v. Erkelenz und anderer. (v. Mering „Die Bischöfe und Kirchen von Köln", I, 196.) Dieser Gerard von Wasserfafs starb 1541 und in demselben Jahre schieden auch die Bürgermeister Adolph Rinck und Jacob von Rottkirchen aus dem Leben. Sie erhielten alle drei ihre Grabstätte in der Columbakirche, wo ihnen ein gemeinsames Epitaphium gewidmet wurde, von dem damaligen Stadtsekretär Johann Helmann in lateinischen Versen verfafst. v. Hüpsch theilt dasselbe in seiner Epigrammatographie II, 39—40 mit.

Die Tauf- oder Kreuzkapelle in der Peterskirche bewahrt einen prachtvollen, figurenreichen und kunstvoll geschnitzten Altar aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, mit Scenen aus der Leidensgeschichte Christi. An demselben sind der Donator und seine Gemahlin in knieender Stellung angebracht.[2]) Gemäfs den beigegebenen Wappen gehörte der erstere der Familie von Lyskirchen an, das andere Wappen ist, nach v. Mering (a. a. O. S. 198), auf Katharina von Wasserfafs zu deuten. In dem Altare ist die Tumba mit den Gebeinen des heil. Evergislus, Erzbischofs von Köln, aufgestellt.

Durch ihren hohen amtlichen Rang und ihren Reichthum durften die Herren von Wasserfafs sich jenen vornehmsten Kölner Geschlechtern anschliefsen, welche im gesellschaftlichen Verkehr einen grofsen Luxus entfalteten. Dem mufste die ganze häusliche Einrichtung entsprechen. Besonders suchte die Silberkammer zu glänzen; hier war der Schatz, der für des Hauses erste Zier gehalten wurde, hier die Stelle, wo die Ebenbürtigen sich gegenseitig zu überbieten suchten. Einen Bericht in der Zimmerischen Chronik (III, 237—238) über ein Banket im Wasserfafs'schen Hause wird man hier mit Interesse lesen. Das Banket fand in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts statt. Man führte die Gäste in eine Nebenkammer, wo sie den reichen Vorrath von Silbergeräth anstaunen mufsten. Es war zu der Zeit „als die beiden Gebrüder Freiherren von Zimbern zu Köln gewesen." Im weitern Verfolg meldet der Bericht: „Und aber in derselben Nacht war gerade zur Fastnachtsfeier ein grofses Banket in eines reichen Bürgers Haus; hab' ich's recht behalten, so hat er der Wasserfafs geheifsen, einer der reichsten aus der ganzen Bürgerschaft. Unter anderm führte man die Gäste in die Garderobe, die sich am Saale befand, und liefs sie das Silbergeschirr sehen. Das war des Silbers viel allda, wie bei etlichen, und nicht den geringsten, Fürsten nicht gefunden wird, wie denn die Kölner sonderlich mit dem Silbergeschirr prangen, das auch Manches gröfstes Vermögen ist. Ich habe dieses Wasserfafs Silbergeschirr damals auf dreifsigtausend (Gold-) Gulden schätzen hören, denn es waren in der Garderobe zwei Seiten vom Boden bis zur Decke hinauf mit lauter Silbergeschirr in Gefächern überstellt. Danach safs man an einer langen Tafel zusammen, die Herren und das Frauenzimmer, und das Banket fing an."

Köln. J. J. Merlo.

[2]) [Sie bilden über Mafswerk-Blendarkaden die Ausstattung der Predella dieses Altars, der sich in Bock „Das heilige Köln" abgebildet und beschrieben findet. D. H.]

Ein illustrirtes Gebetbuch des XV. Jahrhunderts.

Mit 2 Abbildungen.

as Jesuitenkolleg zu Katwyck bei Leyden besitzt ein in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, nach Ausweis seines Kalenders in Frankreich, vielleicht zu Paris geschriebenes und reich ausgemaltes Buch, welches in kunstgeschichtlicher Hinsicht unter mehrfacher Rücksicht Beachtung verdient.

Zuerst ist die enge Verbindung seiner herrlichen, zu den besten ihrer Art gehörenden Miniaturen mit dem Texte sehr lehrreich. Das Buch beginnt mit dem Kalender, der für jeden Monat zwei kleine Bilder bietet, das erste derselben zeigt die Beschäftigung, das zweite die Darstellung des Sternbildes des Monates. Man findet im Januar und Februar je einen Mann, der neben dem Herdfeuer bei einer gedeckten Tafel sitzt, um gemüthlich zu essen und zu trinken, im März zwei den Weinstock behauende Männer, im April eine Frau in blumiger Laube, die beweist, dafs diese Malereien in Gegenden entstanden, wo der Frühling früh einzieht, im Mai einen jungen Mann, der mit seiner, ihm eben angetrauten Frau in einer frischen Landschaft lustwandelt, im Juni und Juli zwei Schnitter bei der Heu- und Weizen-Erndte, im August drei Drescher, im September einen Mann in der Kelter, im Oktober einen Sämann, im November einen Hirten mit drei Schweinen, im Dezember endlich einen Mann, der sein geschlachtetes Schwein mittelst des Besens im Feuer sengt.

Dafs diese rein profanen Gegenstände hier, wie in manchen andern alten Kalendarien, beim Anfange eines Gebetbuches zugelassen sind, zeugt für die Naivität des Mittelalters, das glücklicherweise die kirchlichen und weltlichen Geschäfte noch nicht so von einander geschieden hatte, wie dies in unsern Tagen der Fall ist. Wie in Gebetbüchern, so wurden an Chorstühlen, auf Kapitälen und Glasgemälden Scenen dargestellt, die heute dort nicht mehr angebracht werden dürften.

Auf die im Kalender dargestellten Monatszeichen und die Namen der aufgezählten Heiligen gehen wir der Kürze wegen hier nicht ein. Wie bemerkt, sprechen letztere für französischen, ja für Pariser Ursprung des Prachtwerkes.

Es folgen nun vier Abschnitte aus den Evangelien, und zwar zuerst der Anfang des Evangeliums des hl. Johannes, dann Perikopen aus Lukas, Matthäus und Markus. Die umseitig abgebildete Miniatur [1]) zeigt, in welcher Art die vier Evangelisten dargestellt sind, und wie die Gröfse, worin sie in karolingischen und ottonischen Handschriften uns entgegen treten, einer volksthümlichern Zeichnung Platz gemacht hat, welche im XV. Jahrhundert überall vorherrscht, weil ein gesunder Realismus alles durchsäuerte. Bei aller Realität, die sich hier in Darstellung des Sessels, des Zimmers, der Tracht und der Haltung des Evangelisten Matthäus verräth, bleibt dem idealen Element sein Recht; denn der erste Blick lehrt, dafs der Engel dem Schreiber das Tintenfafs zu heiliger Arbeit hinhält, auf die letzterer in sorgsamster Art eingeht.

Nach den vier Perikopen finden wir zwei Gebete zu Maria, deren Inhalt durch zwei weitere Miniaturen versinnbildet ist. Eine zeigt die thronende Gottesmutter vor zwei in Levitenröcken gekleideten, musizirenden Engeln, die andere die Leiche des Heilandes im Schoofse seiner zwischen Johannes und Magdalena unter dem Kreuze sitzenden Mutter. In den beiden Bildern wird also Maria in ihrer Stellung zu Jesus als zu ihrem Kind und Erlöser geschildert.

Das Buch ist ein sog. *„Livre d'heures"*, ein Laienbrevier, enthält darum als Kern die Tageszeiten der Mutter Gottes, welche gemäfs der kirchlichen Zählung des Tages in acht Abschnitte zerfallen. Die beiden ersten, Matutinum und Laudes, sollen früh am Morgen gebetet werden, sind darum von der Darstellung der ersten Ereignisse des Lebens Marias begleitet. Vor der Matutin ist auf einem von sechs kleinen Scenen begleiteten Hauptbild die Geschichte der Eltern Marias und ihre eigene bis zur Verkündigung einschliefslich gemalt, vor den Laudes die Heimsuchung. Neben die vier weitern Gebetsabschnitte, also die für die erste, dritte, sechste und neunte Stunde alter Zählung,

[1]) Die guten Photographien, nach denen die Abbildungen angefertigt sind, verdankt der Verfasser der Arbeit und Güte des hochwürdigen Herrn Fr. de Bruyn S. J. zu Katwyck.

(6, 9, 12 und 3 Uhr heutiger Rechnung), bestimmten Tageszeiten, stellte der Maler in vier weitern Miniaturen die Geburt Christi, die Erscheinung der Engel bei den Hirten, die Anbetung der Könige und die Opferung im Tempel dar. Für den Abend bleiben als letzte sog. Tageszeiten Vesper und Complet, bei denen wir die Flucht nach Aegypten, die Krönung Marias im Himmel, also die Vollendung ihres Lebens finden.



An diese Tageszeiten schliefsen sich die sieben Bufspsalmen sowie die Litanei von allen Heiligen an. Da David diese Psalmen verfafste, und da der Betende in den Psalmen wie in der Litanei Verzeihung der Sünden und ein gnädiges Gericht erfleht, zeigt ihm die Miniatur im Hauptbilde das letzte Gericht, in vier Nebenscenen aber die Geschichte des königlichen Sängers. Zwei anscheinend weit auseinanderliegende Dinge: Abfassung und Inhalt der Gebete sind also hier auf einem Blatt illustrirt.

Kleiner als das Officium B. M. V. sind die drei folgenden Officien zu Ehren des Leidens Christi und des hl. Geistes sowie für die Todten. Am Eingang des ersten zeigt die Miniatur als Hauptscene die Kreuzigung, daneben, wie Judas den Herrn verräth, Pilatus sich die Hände wäscht, der Herr sich geifseln läfst und sein Kreuz trägt. Beim Officium des hl. Geistes ist die Hauptdarstellung des Pfingstfestes von vier kleinern umrahmt: die Apostel ziehen aus in alle Welt, Petrus predigt und tauft, Christus wird im Jordan getauft, weil von ihm die von Petrus gespendete Taufe ausgeht. Ist es nicht auffallend, mit welchem Geschick hier, die Sendung des hl. Geistes in ihrem geschichtlichen Verlauf, ihrem Erfolg und ihrer Ursache, den Werken und Verdiensten Christi, gezeigt wird?

Die Miniatur, welche beim Todtenofficium steht, folgt weil sie kulturhistorisch merkwürdiger ist als die übrigen, in Abbildung (Seite 85/86). Aus ihr wird auch Stil und Ausführung der übrigen klar. Im Hauptbilde liegt der Sterbende unbekleidet auf seinem Lager. Die Kopfbinde deutet wohl auf sein Leiden hin. Der von zwei Klerikern mit Kreuz und Kerze begleitete Priester besprengt ihn mit Weihwasser. Oben nimmt der Erzengel Michael eben die Seele in Empfang, um sie zu dem durch das Fenster hereinschauenden Herrn emporzutragen. Er wendet sich um und stöfst mit dem Ende seines Kreuzesstabes eine (in der Abbildung kaum mehr erkennbare) nur in feinen Strichen angedeutete Teufelslarve zurück. Das oberste Nebenbildchen geht dem Hauptbilde zeitlich voraus, denn es zeigt die Ertheilung der hl. Wegzehrung. Im zweitem Nebenbilde wird die Leiche in ein weifses Tuch eingenäht; weiterhin tragen grau gekleidete Mönche sie zum Friedhof, wo sie ohne Sarg versenkt wird.

Ein thronendes Marienbild, welches das nackte Kind auf dem Schoofs hält, leitet fünfzehn Gebete zu Ehren der Freuden Marias ein. Sie passen so trefflich zur ebenso vornehmen als kirchlichen Ausstattung des Buches und spiegeln den Stil seiner Miniaturen so gut in Worten, dafs wir wenigstens zwei derselben mitzutheilen nicht unterlassen können. Sie lauten:

„Tres doulce dame, pour icelle grant yoie, que vous eustes, quant vous alastes a la montaigne visiter madame saincte elyzabeth vostre cousine, et elle vous deist, que vous estiez benoite sur toutes femmes et le fruit de vostre ventre estoit benoit, doulce dame, priez luy, qu'il me vueille donner sa benediction. Ave Maria.“

„Tres doulce dame, pour ycelle grant yoie, que vous eustes ou jour de vostre assomption, quant vostre doulx fils vous envoya au ciel et vous assista a sa dextre et vous couronna sur toutes femmes du monde, doulce dame, priez luy pour moy et pour tous pecheurs et pecheresses, dont il veult estre depriez, que par sa digne puissance il les vueille absouldre et donner la vie durable. Amen.“



Jeder, der weifs, wie oft heutzutage die mittelalterlichen Kunstwerke nur nach den äufseren Erscheinungsformen beurtheilt und geschätzt werden, wird begreifen, warum Inhalt und Illustrationen des Buches hier als einheitliches Werk geschildert sind. Man mufs in den Geist einer jeden Zeit eindringen und aus ihm heraus die verklärte Form zu verstehen suchen. Versäumt man dies, so wird man nie zur vollen Würdigung gelangen, oft vielleicht die Hauptsache übersehen. Wenn die Wahrheit dieses Satzes bei Erklärung griechischer und römischer Kunstwerke mit Recht bethätigt wird, um wie viel mehr ist sie bei christlichen Kunstwerken festzuhalten.

Den Schlufs des Buches bilden sieben Gebete zur hochheiligsten Dreifaltigkeit, siebenzehn zu verschiedenen Heiligen, und ein späterhin beigefügter Anhang von Gebeten zu Maria, die uns hier nicht interessiren, weil sie nicht zum eigentlichen Ganzen der Handschrift gehören.

Die siebzehn Heiligen sind jene, deren Bilder uns in mittelalterlichen Kirchen allerorts begegnen. Die betreffenden Gebete bieten einen sichern Schlüssel zur Beantwortung der Frage, welchen Gedanken sie ihre Popularität verdanken; doch wollen wir auf diese ikonographisch wichtige Frage jetzt nicht eingehen, weil das zu weit führen würde und besser einem späteren Aufsatz vorbehalten wird.

Hier bleibt noch ein Wort zu sagen über die Technik der Ausstattung des Kodex.

Die erste Abbildung zeigt das in den Randverzierungen aller Seiten in wunderbarem Wechsel durchgeführte System. Der Künstler hat den breiten, die Schrift oder die Miniaturen begleitenden Rand regelmäfsig durch eingelegte, vergoldete Figuren in viele Abtheilungen zertheilt. In unserer Abbildung hat er Dreiecke verschiedener Art verwendet, auf andern Blättern Kreise, Vierpässe, Streifen, Kreissegmente u. s. w.[2]) Nachdem er den Rand in Abtheilungen geschieden hatte, die abwechselnd den weichen Ton des Pergaments behalten oder durch matte Vergoldung gehoben sind, begann er auf dem doppelten Grunde in zweifacher Art weiterzuarbeiten. Der weifse Grund erhielt durchgängig blaues, stark stilisirtes Rankenwerk mit goldenem Umschlag. Das Blau ist mit weifsen Linien umsäumt und gehöht, der goldene Umschlag

[2]) Ein ähnliches System bietet unter anderm ein Manuscript von Cambrai. Vgl. Durieux, Les miniatures des manuscripts de la bibliothèque de Cambray pl. II.

mit rothen. Oft sind die blau-goldenen Laubverzierungen durch bunte, meist hellfarbige Vögel, Insekten, Schmetterlinge und Käfer, die alle von trefflicher Naturbeobachtung zeugen, belebt. Die vergoldeten Stellen sind dagegen mit grünen Blättern und blauen, rothen oder in Lila gefärbten Blumen besetzt, und zwar so, dafs hier nicht Stilisirung der Pflanzentheile, sondern möglichste Naturwahrheit erstrebt wird.

Als Grundtöne dienen hier immer Weifs mit Blau und Gold, dort Gold mit Grün und Roth oder Blau.

Die Schrift, bestehend aus kräftigen, schwarzen Minuskeln, hat viele Anfangsbuchstaben in Blau mit weifser Schattirung auf Glanzgold oder in Glanzgold auf rothem und blauem, weifs schattirtem Grund. Dies Glanzgold der Buchstaben überbietet mit Erfolg die matte Vergoldung in den Randleisten. Wo die Schrift eine Linie nicht ausfüllte, legte der Miniator Streifen auf blauem oder lilaartigem Grunde mit weifser Zeichnung und goldenen Punkten oder Figürchen ein.

Weil dies System mit Konsequenz festgehalten wird, bleibt das Buch trotz des Wechsels in seinen Verzierungen — nicht zwei Seiten sind in gleicher Art behandelt — ruhig und einheitlich.

Auch in den Miniaturen herrscht ein bestimmter Farbenrhythmus. Derselbe wird sich am leichtesten an der Hand der zweiten der hier abgebildeten Miniaturen darthun lassen.

Der Bettvorhang des Hauptbildes und des obersten Nebenbildes, das Bett der zweiten Nebenscene und der Todtengräber in einer der untern sind roth. Diesem Roth steht Blau gegenüber im Kleide der knieenden Frau und im Fenster des Hauptbildes, in der Bettdecke des obersten und im Vorhang des zweiten Nebenbildes; es tönt in der Luft des untersten aus.

Zwischen Roth und Blau stehen zwei helle Farben: Weifs und lichtes Violett. Letzteres ist, mit Gold gehöht, benutzt: im Hauptbilde für die Bettdecke und die Kleidung des die Kerze tragenden Dieners, in der zweiten Nebenscene für das Kleid der nähenden Frau, in der letzten für das des Priesters. Verwandt ist mit dieser Farbe der Ton des dunkeln Habits der die Bahre tragenden Mönche.

Weifs sind die Leintücher des Bettes, die Decke, worauf das Ciborium steht, eine Wand des Zimmers, die Oberkleider der Kleriker, der Hauptschleier der Frauen, die Umhüllung der Leiche und andere kleine Gegenstände. Gold umrahmt die Bilder; ein ihm nahestehender Farbton ist für den Boden verwandt. Wie oben das Roth des Betthimmels aus dem Hauptbilde in die erste Nebenscene herübergeht, so ist die zweite durch Farbe und Musterung des Bodens mit dem untern Theil jenes Hauptbildes vereint. Durch diese doppelte Farbenverbindung ist die über der Schrift stehende obere Hälfte zusammengefafst. Entsprechend geht unten die grüne Farbe des Bodens durch die beiden letzten Bildchen. Der Gesammteindruck der Farbenskala ergibt demnach unten: auf grünem Boden Weifs und Grau; in der Mitte: auf gelbem Grunde Blau, helles Violett und Weifs; oben: Roth mit Gold.

In den meisten Miniaturen hat der Maler einer in der Mitte stehenden Hauptfigur ein blaues Kleid gegeben. Marias Kleid und Mantel sind immer blau. Dies Blau ist mit Schwarz, fast nie mit Gold, schattirt. Da Gold auch in Grün und Weifs nicht vorkommt, so zerfallen die Farben in zwei Reihen, deren erstere Blau, Grün und Weifs mit schwarzer oder dunkeler Schattirung enthält, während in der zweiten leichtes Roth, helles Violett und Grün mit Gold gehöht vertreten sind.

Ein lichter, feiner Ton beherrscht das ganze Prachtwerk, worin nicht weniger als 48 Miniaturen vertheilt sind; 24 im Kalender, 17 oben beschriebene grofse, eben soviel kleinere mit Bildchen der Heiligen bei den an sie gerichteten Gebeten. Rechnet man dazu noch die 406 Randleisten, so wird nicht geleugnet werden können, dafs ein solches Meisterwerk eines eingehenden Studiums wohl werth ist.

Fügen wir zum Schlusse bei, dafs in den Säumen der Kleider und der Teppiche oft Inschriften vorkommen. So liest man in der an zweiter Stelle abgebildeten Miniatur oben am Betthimmel des Sterbenden den Satz aus dem Todtenofficium: *„Dilexi, q(uonia)m exaudiet d(omi)n(u)s vocem."* Im Stoffe, welcher den Sessel in der ersten abgebildeten Miniatur bedeckt, ist oben eingewirkt: *EVSOME.* In andern Stoffen liest man: *ONE ORVE; CHEORNE; ENOVRN* endlich *EONVE.* Schwerlich wird solchen Inschriften ein Sinn unterlegt werden dürfen; sie scheinen nur als Verzierungen angebracht zu sein.

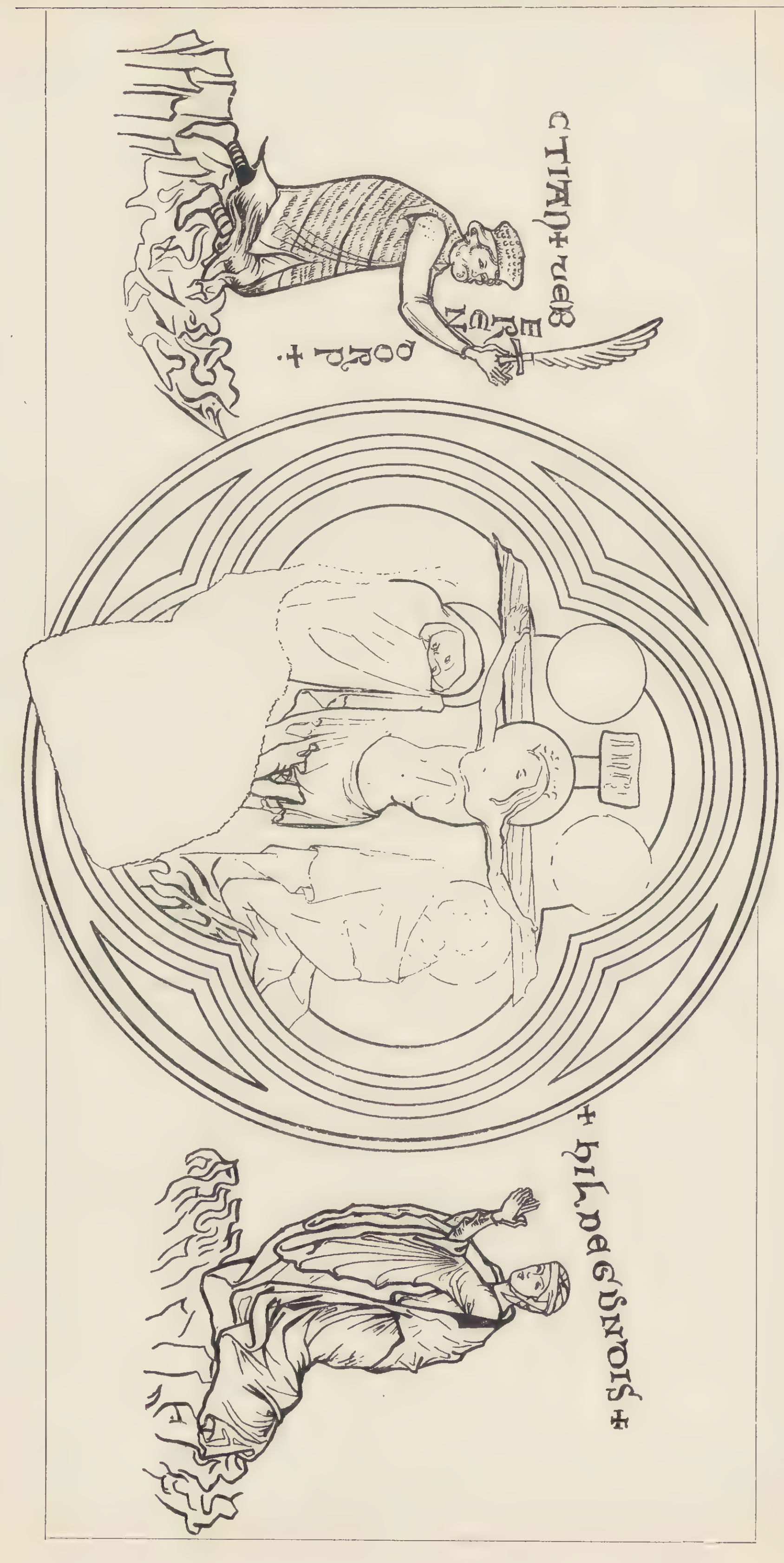
Steph. Beissel S. J.

Neuentdeckte Wandmalerei des XIII. Jahrh. in einem Kölner Privathause.

Mit Abbildung.



n dem Hause Mathiasstrafse 4 zu Köln, welches von seinem Eigenthümer Herrn Johann Lückger bewohnt wird, trat vor Kurzem gelegentlich der Tapetenerneuerung auf dem obersten Gange ein Wandgemälde zu Tage, welches in einzelnen Parthien so gut erhalten ist, dafs der Maler Batzem die umstehende ganz getreue Abbildung davon nehmen konnte. Die Breite der ganzen Darstellung beträgt 2 *m* 16 *cm*, die Höhe des Mittelbildes 1 *m* 6 *cm*, die der Donatoren 54 *cm*. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes dar, von einem Vierpasse umgeben, den ein Kreis umschliefst. Grüne und rothe Linien bilden die Einfassungsstreifen, blaue Farbe den Hintergrund. Das Kreuz ist braunroth, das Lendentuch weifs, die Krone dunkelbraun gefärbt; die Heiligenscheine sind gelb gehalten, der Mantel der Gottesmutter wie des hl. Johannes roth. Dafs der letztere knieend dargestellt ist (vielleicht auch die hl. Maria), ist wohl als eine ganz aufsergewöhnliche Konzession zu betrachten, welche hier dem sie eng umrahmenden Vierpasse gemacht wurde. Die beiden Medaillons, welche den oberen Kreuzbalken flankiren, haben ohne Zweifel die Repräsentationen von Sonne und Mond enthalten. Die Haltung des Christuskörpers ist eine sehr mafsvolle und edle, der Oberkörper ganz schwach modellirt, das Lendentuch in weitem Gefält sehr würdig drapirt nach Analogie des Wechselburger Holz-Kruzifixus. Der Gesichtsausdruck der Gottesmutter zeigt erhabenen Ernst, die Johannes-Figur meisterhafte Faltenbehandlung. Dafs die leider nur sehr mangelhaft erhaltene Mittelgruppe von hoher künstlerischer Bedeutung war, beweisen auch die beiden desto besser konservirten Donatoren-Figuren, deren meisterhafte Zeichnung unsere Abbildung hinreichend erkennen läfst. Die eine derselben stellt gemäfs der Beischrift „...*ctian de Berendorp*“ dar, welcher mit einem halb dunkelrothen Untergewande und mit gelblichem Pelzmantel und Pelzmütze bekleidet ist; die erhobenen Hände halten ein kleines Kreuz und eine grofse Palme, welche den Gedanken nahe legen, dafs der Stifter im Kreuzzuge geblieben sei. Die Stifterin trägt gelbliches mit weifsen Lichtern versehenes Unterkleid, rothen Mantel mit hellblauem Futter und schwarzem Kragen, weifses Kopftuch und Gebände. Auch die Hände dieser mit „*Hildegundis*“ bezeichneten Stifterin sind betend erhoben. Sie kniet wie ihr Partner auf einer Konstellation braunrother Linien, die nicht als Wolke gedeutet werden kann wegen ihrer zackenartigen Gestaltung. Diese weist vielmehr auf ein Felsgebilde hin, wie es sich auch in Ueberresten zu Füfsen des hl. Johannes erhalten hat, und scheint also den Kalvarienberg darstellen zu sollen. — Leider ist es nicht gelungen, in den Kölner Schreinsurkunden diese Namen ausfindig zu machen, und es wird wohl einem glücklichen Zufalle überlassen bleiben müssen, etwas Näheres über deren Träger zu ermitteln. Dafs sie dem XIII. Jahrhundert angehört haben, kann keinem Zweifel unterliegen, denn auf dieses und zwar nahezu auf die Mitte desselben weisen Zeichnung und Kostüm mit grofser Bestimmtheit hin. Das Untergewand des Stifters zeigt in seinen Ausläufen noch romanisirende Anklänge, seine Haarlocke bereits gothisirende Neigungen. Die Tracht der Stifterin, ihre weiten Schleppärmel und ihr Kopftuch nebst Gebände bezeichnen den Schlufs der Uebergangszeit. Die aufserordentliche Leichtigkeit, womit der reiche und lebendige Faltenwurf behandelt ist, die Grazie, welche die Bewegung, das feine Gefühl, welches die Hände, der edle Ausdruck, welche die Köpfe auszeichnet, die ganze aufserordentlich klare und bestimmte Linienführung lassen den Urheber als einen sehr hervorragenden Künstler erscheinen. Vielleicht ist es derselbe, dem die allerdings viel gröfseren und minder delikat ausgeführten, aber in der Bewegung sehr ähnlichen Figuren in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln ihren Ursprung verdanken. Auch die Gemälde in den beiden seitlichen Kapellen-Nischen von St. Kunibert zeigen manche verwandte Züge, besonders in der scharf konturirten zackigen Gewandbehandlung, und die Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen, die unser Mitarbeiter Kaplan Göbbels vorzüglich hergestellt hat, dürfen vielleicht als etwas spätere Erzeugnisse derselben Hand betrachtet werden. Dieser hervorragenden



und hochbedeutsamen Kölner Künstlerhand, welche für die Entwickelung der Malerei in der Uebergangsperiode zur Gothik von geradezu entscheidender Bedeutung war, näher nachzuspüren, ist eine hochwichtige Aufgabe der Forschung. Für diese wäre es von der gröfsten Wichtigkeit, dafs endlich mal auch in dieser früheren Epoche kölnischen Kunstschaffens ein Künstlername festgestellt, resp. mit noch vorhandenen Werken in urkundliche Verbindung gebracht werden könnte.

Schon kurz nach seiner Entstehung mufs unser Wandgemälde eine Uebermalung erfahren haben, denn die in Quadrate abgetheilten Darstellungen, welche dasselbe an einigen Stellen noch bedecken, lassen den frühgothischen Charakter erkennen. In diesem mögen auch die Reste von Gemälden gehalten gewesen sein, die bei einer früheren Gelegenheit auf der anstofsenden nach Osten gelegenen Mauer des Hauses hervorgetreten, aber damals mit Oelfarbe überstrichen worden sind. Gemäfs den vom Sohne des Hauses Herrn Joseph Lückger mir gütigst ge-

machten Angaben war es namentlich eine etwa 4 *m* über dem jetzigen Fufsboden in Lebensgröfse ausgeführte knieende Figur, vielleicht die eines Engels. Sie scheint zur Umgebung des Altars gehört zu haben, denn dieses Haus hat sich aus der alten Mathias-Kapelle entwickelt, welche nach Esser: „Geschichte der Pfarre St. Johann Baptist in Köln“ S. 122 urkundlich nur bis in das XV. Jahrhundert zu verfolgen ist, gemäfs den örtlichen Befunde aber mindestens bis in den Anfang des XIII. Jahrhunderts zurückreicht. Aus dieser Ursprungszeit stammt ohne Zweifel noch die nördliche und östliche sehr dicke Tuffsteinmauer, während die südliche und westliche (an der Strafse gelegene) Mauer einen Umbau in der spätgothischen Zeit erfahren haben mufs. Nur auf jenen beiden Tuffsteinwänden finden sich noch Reste von Malereien und zwar auf der Ostwand, welche auch der in dem städtischen Archive vorhandene Stadtplan vom Jahre 1570 als geradlinig zeigt, in dem Erdgeschosse auf der Nordwand, wie bereits oben bemerkt, in der zweiten Etage. Dieser letztere Umstand legt die Vermuthung nahe, dafs die Kapelle ein oberes Geschofs oder eine Gallerie enthalten hat, in deren Höhe die in kleinerem Mafsstabe ausgeführten Malereien angebracht waren.

Die Kapelle, welche ursprünglich den Zweck hatte, die Pfarrkirche von St. Johann zu entlasten, zugleich dem zweiten Pfarrkaplane eine Wohnung zu bieten, war dem heil. Mathias geweiht, der später der Strafse den Namen gegeben hat. Dafs die Kapelle einen schlanken Thurm hatte, ergibt sich aus dem vorhin erwähnten Stadtplane, aber auch noch aus der jetzigen Gestaltung des Dachstuhles. Dieser wird noch von mehreren ca. 30 *cm* starken eichenen Balken durchschnitten, welche ehedem die Glocken getragen haben. Im Jahre 1808 wurde nämlich diese Kapelle, obwohl ihre Zugehörigkeit zu der Pfarrkirche von St. Johann sie dagegen hätte schützen müssen, von der französischen Regierung als Domänengut mit Beschlag belegt und trotz aller Reklamationen behauptet, um im Jahre 1811 verkauft und bald in ein Wohnhaus verwandelt zu werden. Dafs der jetzige Besitzer desselben das merkwürdige Wandgemälde mit besonderer Pietät behandelt, verdient alle Anerkennung und für die Bereitwilligkeit, mit welcher derselbe mir dessen Abbildung gestattet und erleichtert hat, spreche ich auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus. Schnütgen.

Ueber die Behandlung alter reparaturbedürftiger Edelmetallgefäfse.



Seit der Zeit, dafs man für alte Formen und Techniken wieder Verständnifs fand, dieselben achtet und ehrt, hat wohl manches mittelalterliche Kunstwerk nicht mehr so leicht den Weg zum Trödler, Althändler, Liebhaber oder gar in den Schmelztiegel gefunden, als wie vor den 40er Jahren dieses Jahrhunderts. Aber auch manches alte schätzbare Stück hat seit jener Zeit die Werkstätte des Goldschmiedes gefunden, vor der es besser bewahrt geblieben wäre. Vielleicht am wenigsten sind die Goldschmiede dafür verantwortlich zu machen, dafs eine Reparatur oder Restauration einem guten oder gar kostbaren Stücke so sehr zugesetzt hat, dafs es einem Kenner oft wehe thut. Die Besteller der Reparatur, welche ebenso wenig das Richtige zu veranlassen wufsten, wie der Goldschmied es zu machen verstand, trugen auch vielfach die Schuld. Nach der einen wie nach der anderen Richtung ist erhebliche Besserung eingetreten. Wohl die wenigsten Goldschmiede, welche sich mit der Anfertigung kirchlicher Geräthe befassen, würden heute noch Fehler machen, wie sie früher leider auch von tüchtigen Meistern gemacht wurden, aber auch heute noch von nicht Spezialfachmännern leider gemacht werden. Das Stilverständnifs und die Werthschätzung alter Arbeiten hat bei allen Gebildeten, bei der Geistlichkeit nicht zum kleinsten Theile, so zugenommen, dafs Anforderungen, wie sie früher gestellt und so leicht dem Kunstwerke zum Verderben wurden, nicht mehr so oft erhoben werden. Trotzdem dürfte es nicht überflüssig sein, wenn wir im Nachfolgenden die Flickerei, Reparatur und Wiederherstellung alter Edelmetallgeräthe und -Gefäfse einer Besprechung unterziehen. Eine lang-

jährige Praxis des Verfassers dieser Zeilen dürfte ihn hierzu berechtigen, ohne dafs derselbe alten werthgeschätzten Kollegen gegenüber einer Ueberhebung sich schuldig machen möchte.

1. Wenn ein alter, durch irgend einen Umstand seinen Zwecken nicht mehr entsprechender Gegenstand in Behandlung genommen werden soll, haben die Besitzer vor allem festzustellen, ob derselbe überhaupt noch brauchbar, ob er mehr oder minder historischen, archäologischen, ästhetischen oder technischen Werth hat. Die Beantwortung dieser Fragen fällt wohl zum kleinsten Theile dem Goldschmiede zu. Zeigt sich nun, dafs der Gegenstand kaum noch den Anforderungen, die man heute an einen zweckmäfsigen Gebrauchsgegenstand stellen mufs entspricht, wohl aber einen der angedeuteten Werthe hat, so ist zunächst eine Flickerei in's Auge zu fassen. Ganz besonders mufs dies aber dann geschehen, wenn der historische oder archäologische Werth des Gegenstandes bei einer gründlichen Reparatur oder gar Restauration leiden würde. Jene Flickerei soll sich dann nur auf Vornahme der allereinfachsten Arbeiten erstrecken, wie Nieten, Schrauben etc., aber mit gröfster Einschränkung Zinnlöthungen, so dafs dadurch nur der Verfall des Ganzen vermieden wird. Es mufs dann aber auch, um diese Flickerei nicht dem Gegenstande zu gröfserem Nachtheil werden zu lassen, derselbe aufser Gebrauch gestellt werden.

2. Eine Reparatur — wir denken uns dann stets eine gründliche — darf angerathen werden, wenn auch der Gegenstand noch gut brauchbar ist, und einem der vorhin bezeichneten Werthe entspricht. Bei der Reparatur ist schon darauf Rücksicht zu nehmen, dafs dieselbe von einem Arbeiter vorgenommen wird, welcher darin bewandert ist, und wohl darauf zu achten, dafs nicht mehr geschieht wie nothwendig ist, um den Gegenstand nicht dem täglichen Gebrauche, wohl aber dem Gebrauche bei besondern Gelegenheiten wieder geeignet zu machen. Bei vergoldeten Gegenständen ist, wenn irgend möglich, jede Feuerlöthung zu vermeiden und, wenn dieselbe vorgenommen werden mufs, auf solche Theile zu beschränken, welche durch Abschaben oder Abziehen des Goldes (auf chemischem Wege) nichts an Schönheit der Technik, sei es Gravirung, Ciselirung, Email, Niello etc. einbüfsen können. Die technischen Gründe hierfür wollen wir nicht verschweigen, vorab aber noch bemerken, dafs wir aufser Geräthen etc. in Silber und Gold, auch in Kupfer und Messing vergoldete im Auge haben.

Goldene Gegenstände sind selten, sehr selten, noch seltener sind sie durch den Gebrauch reparaturbedürftig geworden. Dieselben leiden selbst bei Feuerlöthungen wenig oder gar nichts, falls nicht durch Vorhandensein von Edelsteinen, Perlen oder Email eine derartige Arbeit überhaupt verboten ist. Letzteres ist immer der Fall, wenn die Edelsteine und Perlen nicht ohne Nachtheil der Fassungen aus denselben herausgenommen werden können, oder auch das Email bei der Löthung eine über starke Siedehitze hinausgehende Wärme aushalten müfste.

Bei silbernen, unvergoldeten Gegenständen hat das Löthen im Feuer keine erheblichen Nachtheile, wenn nicht ebenfalls Edelsteine etc. unter gleichen Voraussetzungen, wie vorhin bemerkt, auch hier ein Veto einlegen, oder wenn der Gegenstand an sich sehr fein und delikat, nicht bereits durch häufiges Löthen und Absieden eine derartige Sudschicht hat, dafs eine Wiederholung des Feuerlöthens und der damit verbundenen weiteren Manipulationen den Gegenstand unter Umständen fast zerstören könnte. Wenn dies auch selten vorkommen mag, so darf es doch nicht aufser Acht gelassen werden, und erlauben wir uns hier die bezügliche Technik, welche ohnehin auch bei späteren Besprechungen in Betracht kommt, näher zu erläutern.

Aeufserst selten, fast nie, ist ganz reines Silber verwendet worden. Das Silber besteht im legirten Zustande meistens aus Silber und Kupfer. Bei jedem Erhitzen bis zum Glühen nimmt das Kupfer der Oberflächen dieser Legirung Sauerstoff der Luft in sich auf und bildet hierdurch schwarzes Kupferoxidul. Dieses wird durch Abkochen (Sieden) in mit Schwefelsäure stark angesäuertem Wasser aufgelöst, wodurch die weifse Farbe des reineren und im Wiederholungsfalle ganz reinen Silbers erscheint. Die Alten brauchten wohl meistens zur Auf- resp. Ablösung dieser Oxidulschicht ein Bad von Weinstein und Salz. Der Borax, der bei jedem Löthen gebraucht wird, mufs mit denselben Mitteln entfernt werden. Die auf diese Weise entstandene Sudschicht, d. h. die jetzt weifse Oberfläche des Silbers, ist aber naturgemäfs sehr porös, und kann das Absieden wiederholt werden, bis das ganze Metall eine einzige poröse

feine Silbermasse ist, die beim geringsten Drucke zerbricht. Diese Erklärung rechtfertigt wohl genügend die oben ausgesprochenen Vorbehalte in Bezug auf die Reparatur silberner Gegenstände. Die Gefahr ist um so gröfser, je geringhaltiger das verwendete Silber ist und schon bei 800/1000 Feingehalt (13 Loth) nicht zu unterschätzen.

Diese Manipulationen sind auch ein Hauptgrund, weshalb das Löthen im Feuer bei vergoldeten Gegenständen nur mit der oben angegebenen Beschränkung anzurathen ist. Die Feuervergoldung, die an allen bis zum Jahre 1840 angefertigten Gefäfsen die ausschliefslich angewendete Vergoldung ist, geschah fast nie auf dem ungesottenen Metalle. Soll nämlich im Feuer vergoldet werden, so wird zuerst Gold mit Quecksilber in einem glühenden Tiegel vereinigt, d. h. das Gold wird amalgamirt und bildet ein teigartiges Gemenge, welches auf die durch Bestreichen mit in Salpetersäure aufgelösten Quecksilber amalgamirte Oberfläche des zu vergoldenden Metalles aufgetragen und zweckentsprechend durch Pinseln und Bürsten gleichmäfsig auf derselben vertheilt wird. Durch häufiges, mäfsiges Erwärmen bis über Siedehitze verdampft das Quecksilber und das reine Gold bleibt auf dem Silber oder Kupfer haften. Auch diese Schicht ist ganz naturgemäfs porös. Wird der Gegenstand nun glühend heifs, so dehnt sich die in der porösen Sudschicht des Silbers und Goldes vorhandene Luft aus und treibt die Feuervergoldung zu mehr oder minder grofsen Blasen, ja wirft dieselbe wohl gar ab, und jedenfalls mufs dann die Vergoldung entfernt werden, wenn die fertige Reparatur den Gegenstand wieder anständig erscheinen lassen soll. Ohnehin sind auch leicht kleine Mängel in der Vergoldung da, wo durchaus Gold auf der Oberfläche sein mufs, durch Anreiben zu ersetzen, welches Verfahren sich ohne grofse Mühe bis zu einer Solidität bringen läfst, dafs sie mindestens derjenigen der galvanischen Vergoldung gleichkommt.

Die emaillirten Arbeiten haben ohnehin schon durch die erste Feuervergoldung an Festigkeit verloren, indem das dem Email unterliegende Metall durch dessen nothwendige Erwärmung sich ausgedehnt hat, das Email, bekanntlich ein Glasflufs, sich nicht mit ausdehnen konnte, daher unzählige, dem Auge nicht einmal bemerkbare Sprünge erhielt. In diese Sprünge und kleinen Risse drang die Säure, auch wohl das flüssig gewordene Quecksilber ein, und so wurde der Grund zur leichteren Zerstörung des Emails gleich bei dem Fertigstellen der Arbeit gelegt. Mufste nun gar der Gegenstand, um eine intensivere Goldfarbe zu zeigen, gefärbt werden, so litt das Email noch weit mehr. Das Gold, welches nach Abdampfung des Quecksilbers auf der Oberfläche haften bleibt, zeigt nämlich eine sehr helle, wie der Goldschmied sagt, grüne Farbe und wird durch Anwendung von essigsaurem Kupfer oder Kupferoxidul, dann von Salpeter, Salz, Zinkvitriol, Schwefel etc. gefärbt bis zu einem dunklen, dem natürlichen Feingold ähnlichen oder ganz gleichen Tone. Dies ist das hier erwähnte Färben. Die alten Meister kannten gar wohl den schädlichen Einflufs dieses Prozesses und vermieden denselben an sehr heiklen Arbeiten, wie an den transluciden Emails des XIV. und XV. Jahrhunderts, an denen die vergoldeten Theile ungefärbt gelassen wurden. Somit erscheint die Mahnung für die äufserste Schonung der emaillirten Theile wohl gerechtfertigt. Ergänzen des Emails durch sogen. kaltes Email, Lack etc., kann durchweg nicht empfohlen werden. Solche Ersatztechniken haben keine Dauer und schaden später nur dem guten Aussehen der Arbeiten, abgesehen davon, dafs die verwendeten Harze und Fette unter die Emailschicht treten und eher deren Zerstörung beschleunigen, als verhindern.

Auch dürfen niellirte Theile nur ganz ausnahmsweise der Feuerlöthung ausgesetzt werden. Das Niello, ein Schmelzprodukt von Schwefelblei, Schwefelsilber und Schwefelkupfer, welches mit Anwendung von Salmiak auf das Silber aufgeschmolzen wird, fliefst schon bei ganz geringer Glühhitze, kommt daher beim Feuerlöthen in neuen Flufs, tritt über seine ursprüngliche Fläche hinaus, mufs dann nachgeschliffen und nachpolirt werden. Jede neue Vergoldung wird so mehr oder minder behindert, und die natürlichste Folge ist, dafs Schönheiten der Arbeit, besonders die für den Effekt des Niello nothwendigen Feinheiten des Stichels ungemein leiden.

Wir glauben kaum, dafs man nach diesen Auseinandersetzungen noch leichtfertig eine Reparatur alter Arbeiten vornehmen lassen, vielmehr alle Mittel anwenden wird, sie möglichst zu umgehen, um den Original-Charakter von diesen zu erhalten.

3. Eine sogenannte Wiederherstellung, in Folge deren das Stück ganz wie es gewesen „wie neu" aussehen soll, birgt für den alten Charakter desselben die allergröfsten Gefahren. Alles bezüglich der Reparatur Gesagte mufs auch hier unbedingt voll und ganz berücksichtigt werden. Das jetzt durchaus nothwendige Feuerlöthen, der schadhaften und der zu ergänzenden Theile verlangt die vollständige Entfernung des Goldes, und ganz selbstverständlich ist, dafs der Gegenstand dann auch neu glatt gemacht werden mufs. Die Folge davon ist, dafs die in und an den meisten Gegenständen noch vorhandenen Hammerschläge der Feile und dem Schaber weichen; solider werden diese Theile sicher nicht hierdurch, auch die Gravirung und Ciselirung wird wenig geschont. Dann werden die Ecken der Profile, welche rund abgeschlissen sind, dadurch, dafs man das Profil nachfeilt, wieder schärfer gemacht, was natürlich dessen Ausdruck abschwächt und die Silhuette verdirbt. Dazu kommt, dafs fast durchgängig alle untersten Theile der Füfse, z. B. an Kelchen, Ciborien, Monstranzen etc. etc. stark abgeschlissen, fast alle gothischen Nodi von vornherein durch die mangelhafte Treibtechnik dieser Periode durchlöchert, fast alle Kuppen und gröfseren Flächen durch Beulen, Blätterungen im Metall, stets wiederholtes Nachziehen der Schrauben beschädigt sind. Fast alle Griffe sind durch die ersten und späteren Nieten, womit dieselben befestigt wurden, durchlöchert. Getriebene Figuren und Reliefs sind durchschnittlich auf den höchsten, daher dünnsten Stellen verbeult, in den tiefsten Stellen durchgeschlagen; das Auslöthen der letzteren läfst fast immer den Kontur der Ornamente und Figuren unbestimmter werden, und die Schraffirung resp. Mattirung des Grundes in der Regel verschwemmen. Wird hier nicht mit äufserster Vorsicht restaurirt, so leiden die in Ornamenten, Mafswerk, Inschriften etc. bestehenden Gravuren nicht allein, sondern sie verlieren auch meistens durch das nothwendig werdende Nachgraviren ihren alten Charakter, wenn sie nicht gar ganz verloren gehen. Dazu kommt, dafs in den meisten Fällen, wo eine Restauration verlangt wird, auch Aenderungen gewünscht werden, welche sehr häufig den ganzen alten Aufbau und Eindruck des Werkes schädigen. Manches schöne Reliquiar wird zur Monstranz umgeändert. Die Cylinderweite entspricht dann nicht der Gröfse der heutigen Hostie, das Oeffnungs-Verfahren etc. mufs geändert werden und selten wird die alte Form mit der nothwendigen Pietät gewahrt. Die romanischen Kelchkuppen scheinen zu unbequem für den Gebrauch des Kelches, ein Ciborium soll daraus gemacht werden, Deckelverschlufs, neuer Deckel und alle an dem Kelche vorzunehmenden Arbeiten können demselben nur schaden. Bei Gefäfsen für das heilige Oel geht es leider in den meisten Fällen nicht besser; und so könnten wir wohl beinahe alle alten Gefäfse anführen und wir würden sehen, dafs derartige Restaurationen durchschnittlich besser unterblieben wären. Berücksichtigen wir hierbei nun noch den Kostenpunkt, so müssen wir erklären, dafs es fast immer sich empfiehlt, diese alten Gefäfse zu flicken und dadurch zu konserviren. Der event. für die Restauration anzulegende Preis möge dann für die Anschaffung einfacherer Gebrauchsgegenstände verwendet werden.

Soll dann gar das Email ergänzt werden, welches fast immer beim Nachemailliren im Feuer gänzlich abspringt und dessen Farben wohl die wenigsten Emailleure genau herzustellen im Stande sind, so wird man uns Recht geben, wenn wir uns dagegen sträuben und lieber die alten Emailtheile durch neu angefertigte Emails ersetzen, als diese Kostbarkeiten zerstören helfen. Wir bemerken hierbei noch, dafs sehr oft die Oberfläche des Silbers, sei es durch das Email, sei es durch sonstige Einflüsse, wie Schwitz, Fett oder Sud, so angegriffen ist, dafs auch nach Aussprengen des alten Emails eine neue Emailschicht selten haften wird. Gleiche Vorbehalte gelten vom Niello.

Und nun zum Schlusse die immer nothwendige Neuvergoldung! In den allerwenigsten Fällen entschliefst sich wohl der Besteller oder der Arbeiter zu einer neuen Feuervergoldung. Der Besteller schreckt vor den Kosten zurück, der Arbeiter räth aus Gesundheits- und Bequemlichkeitsgründen, heutzutage auch wohl, weil er es gar nicht mehr kennt oder keine genügende Praxis mehr darin hat, von der Feuervergoldung ab und die ihm bequemere und geläufigere galvanische Vergoldung an, und dann ist es um den alten Charakter des Stückes geschehen. Das Schleifen hat vorher schon mancher alten Gravirung allen Originaltypus genommen. Der Polirstahl in der Hand des geringsten Arbeiters thut nachher das Uebrige, um die Gravirungen und feine Details zu verstumpfen und zu ruiniren.

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dafs uns alte Arbeiten vorlagen, die eine so dicke Sudschicht hatten, dafs der galvanische Strom gar keine Wirkung erzielte und hier das allerelendeste Hülfsmittel dienen mufste.

Die vorstehenden Zeilen dürften hinreichendes Material gebracht haben, um für die Zukunft das leichtfertige Behandeln alter Kostbarkeiten nach Möglichkeit zu verhüten. Es würde freudigst zu begrüfsen sein, wenn fernerhin alte Werke nur erprobten Meistern, welche mit der nothwendigen Kenntnifs, Gewissenhaftigkeit und vor allem Uneigennützigkeit diese Arbeiten vornehmen, anvertraut würden, damit kommenden Geschlechtern viel weniger als den kaum vergangenen die Erfahrung erspart bleibe, dafs mit dem Restauriren und Repariren mehr verdorben als verbessert worden ist. Im allgemeinen soll dem alten Gegenstande seine alte Form belassen und nur in Ausnahmefällen eine sogen. Wiederherstellung zugemuthet werden. Alte Gefäfse mit schönen Formen und guter Technik werden viel besser geflickt in den Sakristeien, Schatzkammern, Museen aufbewahrt, als durch radikale Herstellungsarbeiten ihres Charakters beraubt, zumal solche Aenderungen doch in der Regel nur unpraktische Gebrauchsgegenstände zu schaffen vermögen. In Diöcesan-Museen vereinigt, würden sie uns ein besseres und lehrreicheres Bild der Kunstthätigkeit unserer Vorfahren geben, als Gypsabgüsse, Photographieen, Zeichnungen etc. es vermögen. Diese Museen würden dann wohl in den meisten deutschen Diöcesen eine solche Wichtigkeit erhalten, dafs von dieser Stelle aus nicht allein belehrend und anregend, sondern auch unterstützend gewirkt werden könnte, und dürfte wohl diese Unterstützung denen vornehmlich zu Gute kommen, die durch Herleihen der meisten und besten alten Gegenstände die Bedeutung des Museums gehoben hätten.

Wird nun diesen Angaben entsprechend eine scheinbar oder wirklich nothwendig gewordene Reparatur resp. Restauration alter Kunstwerke vorgenommen, dann mag der Archäologe, Kunstkenner und Besitzer zufrieden sein, dafs eine langjährige Praxis die Mittel und Wege anzugeben versucht hat, jene der Nachwelt so gut zu erhalten, als es den Umständen nach möglich ist; der Verfasser aber mag dann den Zweck seiner Abhandlung für erreicht halten dürfen.

Köln. Gabriel Hermeling.

Bücherschau.

Neerlandia Catholica sive Provinciae Ultrajectensis Historia et Conditio Leoni XIII P. M. Quinquagesimum ab inito Sacerdotio annum explenti a. D. 1887 in festo S. Sylvestri Catholici Neerlandi pietatis causa d. d. — Utrecht 1888, P. W. van de Weyer.

Dieses glänzende Prachtwerk im gröfsten Folio-Formate ist ein neuer Beweis für das warme und reiche kirchliche Leben, welches in unseren Tagen unter den Katholiken Hollands herrscht. Es ist eine Weihegabe an den heiligen Vater zu seiner Sekundiz, um demselben über den gegenwärtigen Stand der kirchlichen Angelegenheiten in der holländischen Kirchenprovinz Bericht zu erstatten. Daher werden im I. Buch die einzelnen Diöcesen Utrecht, Haarlem, Herzogenbusch, Breda, Roermond behandelt in ihrer historischen Entwickelung, mit ihren Anstalten, Dekanaten, Pfarreien etc., im II. Buch die Klöster etc., im III. die Bruderschaften, die charitativen, wissenschaftlichen u. s. w. Einrichtungen, zuletzt das „katholische Amsterdam", eine Zusammenstellung seiner Geschichte und seines heutigen Zustandes. Auf 660 Seiten entfaltet sich diese mit der gröfsten Sorgfalt zusammengestellte Uebersicht in zweispaltigem Text, der links in Antiqua lateinisch, rechts in gothischen Buchstaben holländisch ist. Die typographische Ausstattung, die in scharfen und schönen Lettern, in überaus zahlreichen kleinen und grofsen, schwarzen und rothen gothischen Initialen, in sehr vielen und mannigfaltigen gothischen Zierstreifen, Vignetten u. s. w. besteht, genügt den höchsten Ansprüchen. Dazu kommen mehrere Farbendruckblätter, die sehr figurenreichen Weihetafeln der einzelnen Diöcesen und einiger Genossenschaften, sowie Abbildungen von Kirchen und kirchlichen Anstalten. Diese reiche Ausstattung ist gemäfs der am Schlusse beigefügten „Geschichte dieses Werkes" vornehmlich dem Typographen P. W. van Weyer, der auch den buchhändlerischen Vertrieb besorgt, und dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht zu danken. Uebrigens haben viele kirchliche Künstler Hollands dazu mitgewirkt. Dafs trotzdem das Werk eine durchaus einheitliche Leistung, ist der beste Beweis für die Einmüthigkeit, mit der die bezüglichen Kräfte des Landes in technischer und stilistischer Beziehung arbeiten. Gerade diesem Umstande mögen die schönen Erfolge, welche das kleine Holland besonders im letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstschaffens errungen hat, zuzuschreiben sein. So ist denn dieses wahrhaft monumentale Werk, um dessen Zustandekommen der Professor im Seminar zu Rijsenburg, Dr. Joannes Jansen, sich besondere Verdienste erworben hat, ein Denkmal wie des Glaubens so des Lebens in dieser gesegneten Kirchenprovinz. S.

Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst. Gezeichnet in der Vatikanischen Ausstellung von Heinrich Swoboda, Kaplan am Deutschen Campo santo in Rom. Mit sechs Kunstbeilagen. Paderborn 1889, Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

Diese der Vorbemerkung gemäfs „vom Standpunkte einer ästhetisch-liturgischen Kritik" bearbeitete Denkschrift über die Vatikanische Ausstellung beginnt mit einem Rundgang durch dieselbe „um das Einzelne kennen zu lernen" und schliefst mit „Allgemeinen Urtheilen und Vergleichen". Auf jenem nach den einzelnen Ländern sich entfaltenden Rundgange werden die wichtigsten Gegenstände kurz beschrieben und an der Hand von mancherlei recht verständigen Kunstanschauungen und -Grundsätzen geprüft, um oft gelobt, noch öfter getadelt zu werden. Die auf Nachahmung oder gar Kopirung mittelalterlicher Vorbilder beruhenden Objekte kommen durchweg am besten weg, so dafs der Hinweis auf „unsere gothischen Dogmatiker" etwas befremdlich erscheint. Dafs er aber doch ernst gemeint sei, beweist die Bemerkung: „Da aber die Schönheit und Kirchlichkeit an keinen Stil ausschliefslich gebunden ist, würden wir eine gröfsere Vielseitigkeit und duldsamere Freiheit, deren erste Strahlen sich schon zeigen, gerne dazu wünschen." Wie grofs die Freiheit auf diesem Gebiete war und ist, beweist am besten die Ausstellung selbst, die Einheit nur zeigte in der unbegrenzten Verehrung gegen die Würde und die Person des heiligen Vaters. Dafs aber diese Einheit sich darauf nicht beschränken darf, vielmehr auch auf die richtigen Prinzipien der kirchlichen Kunst sich ausdehnen mufs, kann keinem Zweifel unterliegen. Ganz bestimmte Regeln sind dafür erforderlich, über welche die Kunstforscher sich zu verständigen haben, zumal diejenigen, welche dem modernen Kunstschaffen im Dienste der Kirche ihre Aufmerksamkeit widmen. An wohlunterrichteten und wohlmeinenden Kräften fehlt es nicht, aber sie müssen aus der Besonderung und Zersplitterung, um nicht zu sagen gegenseitigen Bekämpfung, heraustreten, wenn anders aus dem Wirrsal, in dem wir uns befinden, ein Ausweg gefunden werden soll. S.

Baugeschichtliches.

Bekanntlich findet sich die Entstehungsgeschichte der grofsen Bauwerke des Mittelalters, besonders der kirchlichen, durchweg in tiefes Dunkel gehüllt. Hiervon bildet die Londoner Westminsterkirche dermalen eine Ausnahme, dank den Forschungen des englischen Archäologen Wyatt Papworth. In dem unter dem 20. Dezember 1888 erschienenen Hefte des periodischen Organs (Journal of Proceedings) des im I. Hefte dieser Zeitschrift vom Unterzeichneten besprochenen Royal Institute of British Architects hat der genannte Forscher das von ihm Ermittelte veröffentlicht. Es erstreckt sich dasselbe vom Jahre 1050, der Zeit der Gründung der Westminster-Abtei durch König Eduard den Bekenner ab, bis zur Gegenwart hin. Aus nicht weniger als 95 Zeitabschnitten werden uns Architekten, Bildhauer und sonstige Künstler vorgeführt, welche bei dem Bau und den im Innern derselben ausgeführten Kunstwerken thätig gewesen sind. Sonstige Ermittelungen noch, zum Theil von grofser kunstgeschichtlicher Bedeutung, sind dem Verzeichnifs der Künstler beigegeben. Hier sei nur bemerkt, dafs im Jahre 1245 aus Anlafs eines geplanten Umbaues der Kirche fränkische Architekten zur Begutachtung berufen wurden und dafs weiter im Jahre 1413 ein Architekt aus Rouen, Alexander de Berneval, die Verlängerung des Hauptschiffes leitete. Ein Grabdenkmal aus Alabaster ward 1376—77 von einem belgischen Künstler, entweder aus Lüttich oder aus Valenciennes, angefertigt; endlich macht sich das Hereindringen der Renaissance in England durch Grabdenkmäler für Heinrich VII. und Heinrich XIII., von Pietro Torregiano aus Florenz, bemerklich. Alle anderen in sehr grofser Zahl namhaft gemachten Künstler waren Engländer. Das Inselreich wufste sich besser vor italienischen und französischen Meistern zu wahren, als unser Vaterland nach dem Ablauf des Mittelalters.

Die vorstehend besprochene Veröffentlichung bildet in baugeschichtlicher Hinsicht gewissermafsen eine Ergänzung des 1836 in London bei Weale erschienenen, mit 48 Abbildungen ausgestatteten Werkes von E. Wedlake-Braylay und J. Britton, The History of the concient palace and Late Houses of parchiament at Westminster.

Abgesehen von dem Werke des Jesuiten Stephan Beissel über die St. Viktorskirche in Xanten, möchte wohl keine deutsche Arbeit so viel Licht über die Geschichte einer unserer hervorragendsten Kirchenbauten verbreitet haben, als die des Herrn Wyatt Papworth über die berühmte Londoner Abteikirche und deren Zubehör.

Köln. A. Reichensperger.

„Das Galerie-Werk" der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien hat für das Vereinsjahr 1888 den Zuwachs von zwei hervorragenden Blättern erhalten. Das bekannte in der Münchener Pinakothek befindliche Porträt der Maria Ruthwen, Gemahlin van Dijck's, die sogen. „Musizirende Dame", ist von Prof. Wilhelm Hecht durch eine grofse Radirung so vortrefflich wiedergegeben, dafs die malerischen Vorzüge des ausgezeichneten Bildes in ihr vollkommen zum Ausdrucke gelangt sind. — Den heiligen Sebastian von Mategna im Wiener Belvedere hat der Kupferstecher Viktor Jasper in einer Weise reproduzirt, dafs diese so tief empfundene Darstellung des Mantuaner Malers durch den Stich zu einer Art von Allgemeingut geworden ist. Auch als Zimmerschmuck verdienen die beiden Blätter alle Empfehlung.

Der rothe Posaunenengel von Fra Angelico da Fiesole, einer von den zwölf musizirenden Engeln, welche die „Madonna della stella" in den Uffizien zu Florenz umgeben (und gemäfs unserer Notiz in Jahrg. I Sp. 452 durch Brogi in Florenz kürzlich photographisch reproduzirt sind), ist durch Julius Schmidt in Florenz in Farbendruck recht gut wiedergegeben worden. Der bekannte Chromo-Xylograph Knöfler in Wien (der die Klein'schen Farbendrucke lieferte) hat diese Wiedergabe besorgt, die den lieblichen Meister auch in seiner leuchtenden Farbengluth erkennen läfst. H.





Altkölnisches Gemälde im städtischen Museum zu Köln.



Altkölnisches Gemälde [illegible]

Von dem hier in Lichtdruck (Tafel VII) beigefügten frühgothischen Tafelgemälde werden wir demnächst das (den hl. Johannes Ev. darstellende) Pendant bringen mit erläuterndem Text. D. R.

Abhandlungen.

Johann von Crane und seine Stiftungen in der St. Ursulakirche zu Köln.



Die Kirche des ehemaligen freiweltlichen adeligen Damenstiftes zur hl. Ursula gehörte zu den besuchtesten der Stadt Köln, nicht nur von Einheimischen, sondern auch von den vielen hier verweilenden Fremden, und besonders die zahlreich, selbst aus fernen Landen eintreffenden Pilgerschaaren pflegten, nachdem sie im Dom die weltberühmten Reliquien der hl. drei Könige verehrt hatten, die Schritte zur Ursulakirche zu richten, um die Fürbitte der hl. jungfräulichen Martyrinnen *(ad sanctas virgines* war die ursprüngliche Benennung der Kirche) zu erwirken.

Neben ihrer architektonischen Bedeutung war von alten Zeiten her diese Kirche im Innern mit werthvollen Kunstwerken ausgestattet, wovon einiges sich bis zur Gegenwart erhalten hat. Aufser einem Cyklus von Gemälden aus dem XV. Jahrhundert, welche die anmuthige und rührende Legende der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen zum Gegenstande haben, sowie verschiedenen Skulpturwerken, sind zehn auf Schiefersteinplatten gemalte Apostelbilder als die ältesten dokumentirten Tafelmalereien der Kölner Schule beachtenswerth. An dem Bilde des Apostels Philippus befindet sich auf der Rückseite eine Inschrift, welche das Jahr 1224 für die Entstehung nennt und zugleich anzeigt, dafs diese Apostelbilder einem Altare angehört haben.

Das XVII. Jahrhundert brachte manche Neuerungen, welche dem damaligen Zeitgeschmack huldigen. Dem unbefangenen Urtheil der Gegenwart würde der Ersatz für das damals Vernichtete oder Entfernte sicher nicht in allen Theilen als ein glücklicher erscheinen. Der Weihbischof von Köln, Georg Paul Stravius, der ein Kanonikat beim Ursulastifte besafs, gründete im Jahre 1642 den neuen Hochaltar mit einem grofsen Gemälde von Cornelius Schut, einem Schüler von Rubens, das den Martertod der Kirchenpatronin darstellt, aber nicht zu den gelungeneren Leistungen des Meisters gehört, der Vieles für Kölner Kirchen gemalt hat, worunter sich besonders ein Bild in der Gereonskirche auszeichnet: die hl. Maria mit dem Jesuskinde, von zahlreichen Heiligen umgeben, welche ihre Verehrung gegen sie ausdrücken *(omnium Sanctorum regina)*. Dasselbe ist sammt dem Altare eine 1638 gemachte Schenkung des dortigen Kanonikus Gerhard von Pilgrum. An dem alten Hochaltar in St. Ursula hatte sich eine das Antependium ersetzende Tafel von hohem Kunstwerth befunden, mit Malerei, Metall- und Emailarbeit versehen, welche jetzt zu den ersten Zierden des städtischen Museums in der Abtheilung der altkölner Schule gehört. Der Kirchenvorstand hatte sie 1810 dem Professor Wallraf zum Geschenk gemacht.

Einen überaus freigebigen Wohlthäter fand die Ursulakirche an dem kaiserlichen Hofrath Johann von Crane und seiner Gemahlin Maria Verena Hegemiler. Crane hielt sich viele Jahre in der Eigenschaft als kaiserlicher Gesandter bei der freien Reichsstadt Köln hier auf. Er bewohnte ein Haus in der Columbapfarre und liefs in der dortigen Kirche am 13. November 1638 einen Sohn, den ihm Frau Verena geschenkt hatte, auf die Namen Franz Wolfgang taufen. Das Taufbuch verändert seinen Namen in „Joannes Krann". Seine nahen freundschaftlichen Beziehungen zu dem geschätzten Juristen Dr. Andreas Gail bezeugt der Umstand, dafs er am 18. April 1641 in derselben Kirche die Pathenstelle über eine neugeborene Tochter desselben übernahm. Diesmal ist er „Joannes Krän" genannt. Dafs er ein Mann von ausgezeichneter diplomatischer Befähigung gewesen, ist daraus zu folgern, dafs er 1648 beim westfälischen Friedensschlusse zu Münster zu den Vertretern des Kaisers gehörte. Als Lutheraner geboren, trat er zur katholischen Kirche über, der er die wärmste Anhänglichkeit bewahrte.

Seine grofse Zuneigung für die Ursulakirche hat er durch folgende Gaben bewiesen:

Im Jahre 1643 liefs er den Nikolaus-Altar, südlich zur Seite des Hochaltares, erbauen. Derselbe hat die Inschrift:

Deo optimo maximo. Virgini matri, S. Nicolao Episcopo ac S. Ursulae patronae Joannes Crane Sacrae Caesareae Maiestatis Consiliarius imperialis aulicus et Verena Hegemihlerin coniuges fieri fecerunt
Anno M. DC. XLIII.

Das Altarbild ist ein Werk des tüchtigen Kölner Malers Johann Hülsman, den Sandrart (Teutsch. Acad. Bd. I Th. 2 S. 309) als einen Künstler von „inventivem, herrlichem Geist" rühmt. Es ist eine seiner schönsten Arbeiten und stellt den hl. Nikolaus, Bischof von Myra, in seinem Pontifikalornat dar, wie er vom Kaiser Konstantin die Urkunde empfängt, welche ihm gestattet, im ganzen römischen Reich das Christenthum zu verkündigen.

Man mufs bedauern, dafs Hülsman in unserm städtischen Museum nicht angemessen vertreten ist. Nur das Bildnifs des berühmten Kriegshelden Johann von Werth in lebensgrofser ganzer Figur ist beachtenswerth und zeigt den Künstler auch in diesem Fache von vortheilhafter Seite.

1644 liefs Johann von Crane auf seine Kosten eine neue sogen. goldene Kammer errichten, in welcher die bedeutendsten Reliquien aufbewahrt werden. Eine Inschrift am Gewölbe mit seinem Namen macht die Anzeige davon.

Für die dankenswertheste Gabe dürfte das 1659 entstandene Grabmal der hl. Ursula in dem nördlichen Querschiff zu halten sein, das wir als ein hervorragendes, wahrhaft edles Kunstwerk bezeichnen zu dürfen glauben.

Ein Fachmann, der geschickte ehemalige Dombildhauer Professor Christian Mohr hat in seinem Buche: „Köln in seiner Glanzzeit", S. 225 ff. mit warmem Schönheitssinn und frei von stilistischen Vorurtheilen dieses vortreffliche Werk gewürdigt.

Der Hauptbestandtheil desselben ist die auf dem Sarkophag ruhende, aus Alabaster gefertigte Gestalt der hl. Ursula, und mit Recht bemerkt Mohr, dafs sie so ganz das Gepräge lieblicher Jungfräulichkeit trage, dafs man sie kaum ohne Rührung zu betrachten vermag. Dieser Eindruck steigert sich, je öfter man vor sie hintritt. Ihre Lage ist eine ausgestreckte, ebenso die beiden Arme, deren wohlgeformte Hände mit der inneren Fläche auf dem Körper ruhen. Das Gewand tritt von der Gestalt zurück, um sich nicht selbständig geltend zu machen, oder auch um nicht, was sich für ein Grabdenkmal niemals ziemt, die Körperformen in ungebührlicher Weise hervortreten zu lassen. Alles Beiwerk, das Ruhekissen und die Krone sind mit gröfster Sorgfalt und mit reichster Ausschmückung durchgeführt. Die Taube zu den Füfsen der Märtyrin hängt mit der auch inschriftlich angedeuteten Legende zusammen. Der Künstler hat unverkennbar den Augenblick des Verscheidens der hl. Dulderin gewählt. Ihr ungemein anmuthiges und durch den Tod bereits verklärtes Antlitz neigt sich auf die rechte Seite und den reinen Lippen scheint der letzte Hauch zu entschweben: *In te Domine speravi.* Die Erhaltung ist leider nur noch eine mangelhafte.

Unten rechts am Rande der Alabasterplatte hat der Künstler, dem man dieses Meisterwerk verdankt, seinen Namen eingegraben. Eine genaue Aufzeichnung, die ich 1842 genommen, lautet:

IOANNES. T: W: LENTZ †
1678.

Durch das beigefügte Kreuzchen scheint die Jahreszahl sich auf den Tod des Künstlers zu beziehen, also wohl nachträglich hinzugekommen zu sein. Um 1853 wurde die Platte, einiger kleiner Beschädigungen wegen, am Rande neu behauen und geglättet, bei welchem Anlafs der ursprüngliche Künstlername wegfiel und durch eine ungenaue Neuerung, nämlich:

I. F. W. LENTZ

ersetzt wurde.

Der einfach gehaltene architektonische Untersatz besteht aus schwarzem Marmor mit eingefügten buntfarbigen Tafeln aus gleichem Material. Auf die beiden Schmalseiten vertheilt, liest man:

Sepulchrum
Sanctae Ursulae,
Judicio columbae
detectum.

An den beiden Längenseiten steht:

Joannes Crane Sacrae Caesareae Maiestatis consiliarius imperialis aulicus et Maria Verena Hegemileren coniuges hoc vivo marmore includi fecerunt Anno 1659.

(Die Abbreviaturen sind bei dieser Wiedergabe der Inschriften ergänzt.)

Man würde irren, wenn man das letztgenannte Jahr für das der Auffindung der Grabesstelle halten wollte. Die Legende versetzt diese in eine weit entfernte Vorzeit. Es geschah zur

Zeit des hl. Bischofs Cunibert, als dieser im Jahre 640 in der Ursulakirche die hl. Messe las. Während der Wandlung flatterte eine weifse Taube durch die Kirche und liefs sich auf das Haupt des Bischofs nieder, dann flog sie zu der Grabesstelle und verschwand. Beim Nachgraben fand man hier nicht nur die Gebeine der hl. Ursula, sondern auch die ihres Bräutigams Aetherius, dabei ein Täfelchen mit der Inschrift: *Ursula Regina.*

Das Haupt der hl. Ursula, von einem Diadem von hohem Werth umkränzt, befindet sich in der goldenen Kammer. Die übrigen Gebeine verschliefst ein vergoldeter Metallschrein mit emaillirten Pfeilern und Bogenstellungen von kunstreicher Arbeit. Er wurde in einem Verschlufs hinter dem Hochaltar aufbewahrt.[1] Vermuthlich war er früher an der Begräbnifsstelle, bevor hier die neue Einrichtung getroffen worden, aufgestellt. Dafs dieser Theil der Kirche fortdauernd die Besucher anzog, beweist eine Stelle in dem Tagebuch Albrecht Dürer's über seine Reise in's Niederland. 1520 war er im Herbst von Antwerpen nach Aachen gereist, um Zeuge der Krönung Kaiser Karls V. zu sein. „Da hab ich gesehen alle herrlich Köstlichkeit, desgleichen keiner der bey uns lebt köstlicher Ding gesehen hat." Von da kam er zum zweitenmal nach Köln und wohnte auf dem Gürzenichsaale dem Fürstentanz zu Ehren des Kaisers bei. Bei dieser zweiten Anwesenheit in unserer Stadt gehörte zu dem, was er gesehen und in sein Tagebuch aufgezeichnet hat: „Ich bin zu Cöln zu St. Ursula in ihr Kirchen gewest und bei ihrem Grab, und hab der heiligen Jungfrauen und der andern grofs Hailigthum gesehen". Von Köln kehrte er nach Antwerpen zurück.

[1]) Die Art dieses Verschlufses findet sich beschrieben im I. Jahrg. d. Z., S. 83/84. D. H.]

Ueber Johann von Crane habe ich keine ferneren Nachrichten aufgefunden. Das Mitgetheilte stellt für seinen hiesigen Aufenthalt den Zeitraum von 1641 bis 1659 fest. Von Matthäus Borrekens hat man ein schön gestochenes Bildnifs des verehrungswürdigen, frommsinnigen Mannes nach einem Gemälde von Anselm van Hulle. Es hat die Unterschrift: *Joannes de Crane | Sacrae Caesareae Maiestatis | Consiliarius Imperialis Aulicus et ad Tractatus | Pacis Universalis Legatus Plenipotentiarius, | Comes Palatinus etc.* Er war also auch durch den Titel eines kaiserlichen Pfalzgrafen ausgezeichnet worden. Ueber der Schrift befindet sich das Wappen, einen Kranich enthaltend, der ein Kleeblatt im Schnabel und einen Stein in der linken Klaue hat. Aus den Zügen des Abgebildeten scheint Freundlichkeit, Güte und Klugheit zu sprechen.

Köln. J. J. Merlo.

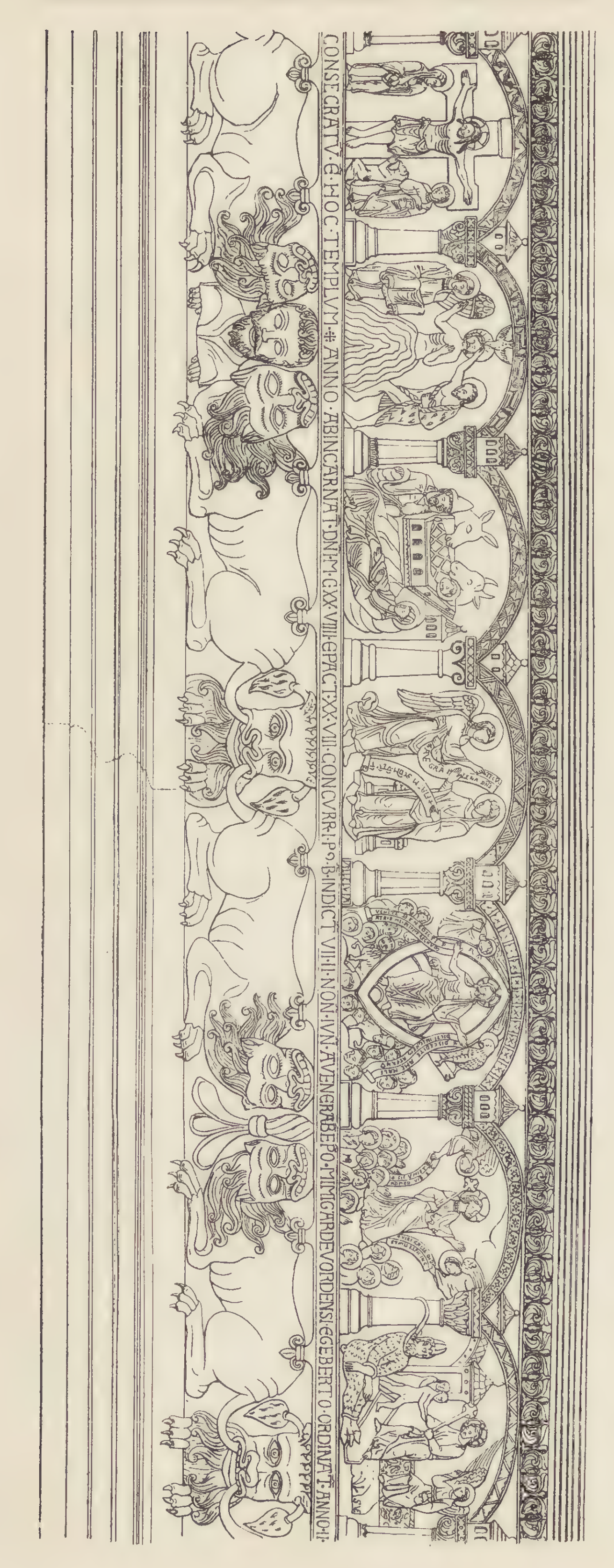
Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst.

Mit 2 Abbildungen.



eithin bekannt und hochgeschätzt ist das grofse Relief an den Extersteinen bei Horn, vielleicht nicht das älteste aber doch bedeutendste Denkmal der mittelalterlichen Steinskulptur in Westfalen. Wenn man die Jahreszahl 1115, welche sich im Innern der Felsenkapelle befindet, an deren Aufsenseite das Relief in den Felsen eingehauen ist, als Zeitpunkt für die Entstehung in Anspruch nehmen darf, so besitzen wir in dem Taufsteine zu Freckenhorst einen nahen Altersgenossen jenes Bildwerks. *Anno ab incarnatione Domini MCXXVIIII epacta XXVIII concurrente I. P. B. indictione VII. II nonas Junii a venerabili episcopo Mimigardevordensi Egeberto ordinationis anno II consecratum est hoc emtplum,* so lautet seine Inschrift. Sie enthält sich zwar jeder Bemerkung über den Taufstein selbst, die übliche Annahme aber, dafs das hier genannte Weihejahr der Kirche auch zugleich die Zeit bestimmt, in welcher der Taufstein entstanden ist, findet in Schrift- und Stilcharakter einen so sichern Anhalt, dafs man das Werk mit Fug und Recht der Zeit um 1129 zuschreiben darf.

Die ältesten Darstellungen des biblischen Bilderkreises sind uns erhalten in den Malereien der Katakomben; neutestamentliche Bilder aus dem VI. Jahrhundert besitzen wir in dem *codex Rossanensis* und in den Evangelienbüchern aus der Zeit um 1000; in Erz gegossen stehen sie vor uns in den Schöpfungen des Bischofs Bernward zu Hildesheim aus dem Beginn des XI. Jahrhunderts. In Steinbildwerk aber ist der



Taufstein von Freckenhorst, wenn nicht das älteste, so doch eines der ältesten Beispiele in Deutschland, welches diesen Gegenstand zur Darstellung bringt.

Nicht im Einklange mit der Bedeutung, welche sein Alter und sein Kunstwerth ihm verleiht, steht es, dafs die Skulpturen des Freckenhorster Taufsteines eine vollständige Veröffentlichung noch nicht erfahren haben. Merkwürdigerweise ist die älteste der vorhandenen Abbildungen, die von Dorow aus dem Jahre 1823, auch zugleich die vollständigste; sie bringt von den sieben Bildern, welche der Taufstein aufweist, fünf zur Darstellung, allerdings in unverstandener und unzureichender Weise.[1]) Ungleich besser, aber nur vier Scenen darstellend, sind die Abbildungen, welche einem den Freckenhorster Taufstein textlich nur kurz behandelnden Aufsatze in dem „Organ für christliche Kunst" beigegeben sind.[2]) Da sich Otte auf die Darstellung einer einzigen Scene beschränkt[3]) und in der schönen, auf photographischer Aufnahme beruhenden Lichtdrucktafel bei Nordhoff nur zwei Scenen zur Erscheinung kommen,[4]) so fehlt es somit bis jetzt an einer die sämmtlichen Bildwerke des Taufsteines umfassenden Veröffentlichung. Für die unter Fig. 1 gegebene Abbildung derselben hat eine im Jahre 1852 von dem Paderborner Maler Jansen angefertigte Zeichnung als Grundlage gedient; eine eingehende Vergleichung mit dem Original hat nur zu wenigen Aenderungen Anlafs gegeben. Fig. 2 gibt die geometrische Ansicht mit skizzenhaft behandeltem Bildwerke.[5])

[1]) Dorow „Denkmäler alter Sprache und Kunst". I. Bd. 1. Heft 1823. S. XII und Taf. 1.

[2]) Der Taufstein in der ehemaligen Stifts-, jetzigen Pfarrkirche zum heil. Bonifacius zu Freckenhorst. Organ für christliche Kunst. XX. Jahrg. 1870. S. 249.

[3]) Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie" I. 1883. S. 542.

[4]) Nordhoff „Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Warendorf". 1886 S. 109 ff.

[5]) Die oben vortretende Platte bezeichnet den Holzdeckel des Taufsteines.

Der Mantel des Taufsteins, welcher sich auf einem reich profilirten Sockel erhebt, ist völlig cylindrisch gestaltet; er wird durch ein Schriftband in eine doppelte Bilderreihe von ungleicher Höhe getheilt; ein schön gezeichneter Palmettenfries, darüber einfache Riffelungen bilden den oberen Abschlufs. Die Gesammthöhe beträgt 1,24 *m*, auf die obere Bilderreihe entfallen davon 0,45 *m*. Der obere Durchmesser beträgt 1,17 *m* im Aeufseren, 0,83 *m* im Lichten, so dafs sich also für die Wandungen eine Stärke von 0,17 *m* ergibt. Das Becken ist cylindrisch bis zu einer Tiefe von 0,55 *m*, der Boden flach abgerundet. In der unteren Bilderreihe springt die Rückfläche um 10 *cm*, in der oberen um 5 *cm* gegen die Mantelfläche zurück.

Der untere Bildrand wird eingenommen von zwei Löwenpaaren; je zwei Löwen liegen sich gegenüber, ihre aufwärts gerichteten Köpfe werden bei dem einen Paar durch ein Pflanzenornament, bei dem anderen durch das Brustbild eines bärtigen Mannes getrennt. Als „fratzenhaft mit Bart und Krallen behaftete Mannesbüsten“ sieht Nordhoff jene Gebilde an, durch deren Mund und Ohren sich die Schweife der Löwen schlingen.[6]) Mit gröfserer Wahrscheinlichkeit wird man dieselben aber für thierische Darstellungen und zwar die von Löwen ansehen dürfen. Von einer symbolischen Deutung dieses Löwenfrieses glaubt Nordhoff absehen zu sollen; „wenn man sieht“, so sagt er, „wie derlei symmetrische Löwen und Thiergebilde auf Teppichen und Steinhauerarbeiten lediglich formalen Zwecken gelten, und wie hier geradezu die Fratzen mit den Löwenschwänzen im Munde, ferner die Mannesbüsten und Blattgebilde schwerlich einen besonderen Inhalt ausdrücken können, so erscheint eine Deutung in ornamentalem Sinne jedenfalls eher zulässig“.[7]) Während dagegen Otte[8]) Darstellungen dieser Art für die Bilder „der durch die Taufe ausgetriebenen Sünden und bösen Geister“ hält, versinnbildlichen nach Hardung die Löwen der Taufgefäfse „das mächtige, aber vergebliche Ankämpfen feindlicher Kräfte gegen die Kirche und die erste Aeufserung ihres segensreichen Berufes in der heiligen Taufe“.[9])

Das Schriftband, in welches die Buchstaben mäfsig vertieft eingegraben sind, ist an seinem untern Rande mit einem Kamm von Lilien versehen, die ganz symmetrisch in die Körper der Löwen eingreifen. Es dient der Architektur zur Grundlage, welche in einer siebenfachen, von Flachbogen überdeckten Säulenstellung die aus der Lebens- und Leidensgeschichte des Herrn entnommenen Bildwerke umrahmt. Die Säulchen sind stark verjüngt; ihre Kapitelle zeigen verschiedenartiges Ornament, ebenso die Bogenflächen. Auch die Kegeldächer der zur Ausfüllung der Bogenpartikel über den Säulchen angeordneten Thürmchen sind in wechselvoller Weise ausgeziert.

Die Abmessungen der einzelnen Felder sind ziemlich gleichmäfsig gewählt; sie sind durchschnittlich 45 *cm* breit und 40 *cm* (in der Mitte) hoch. In den Darstellungen, welche sie enthalten, folgen auf einander: die Verkündigung, die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Himmelfahrt und endlich das jüngste Gericht. Je zwei der Darstellungen sind durch flach abgekantete Säulen eingefafst und in gleicher Weise ist das Schlufsbild, welches Christus als Weltenrichter darstellt, hervorgehoben.

Der Beginn der Bilderreihe, die Verkündigung, nimmt auf der vorliegenden Abbildung die mittlere Stelle ein. Vor ihrem Betpulte

[6]) Nordhoff „Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Kreises Warendorf“. 1886. S. 111.

[7]) Nordhoff wie vor.

[8]) Otte-Wernicke a. a. O. S. 306.

[9]) Hardung „Symbolik der Löwen am Bronze-Taufbecken im Dome zu Münster“. Organ für christliche Kunst, XVIII. 1868. S. 63.

steht Maria, vor ihr der Engel; mit der Rechten begleitet er die Worte, die er an Maria spricht, und die auf dem Spruchbande in seiner Linken eingegraben sind: *Ave, gratia plena, dominus tecum.* Das Spruchband der in ähnlicher Haltung dargestellten Marienfigur trägt die Worte: *Fiat mihi secundum voluntatem tuam.*

Im Vordergrunde des zweiten Bildes, der Geburt, erscheint die Gottesmutter auf ihrem Lager ruhend, dahinter das Kind in der Krippe, nach dem alten Typus bis zum Kopfe hin eingewickelt. Wie auf dem frühromanischen Alsleber Taufstein, wie schon auf dem altchristlichen Reliquiengefäfs von Werden beugen auch hier neugierig und liebkosend Ochs und Esel ihre Köpfe zu dem Kinde nieder; die Stätte der Geburt, der Stall, ist dargestellt durch den Thurm zu Häupten von Mutter und Kind; zu ihren Füfsen sitzt Joseph, das Haupt nachdenklich auf die Linke gestützt.

Bei der Taufe steht Christus bis zum Gürtel im Wasser, welches ihn, da er mit Johannes zur Rechten und dem Engel zur Linken auf derselben Grundfläche steht, kegelförmig umwallt. Ueber dem Haupte des Herrn schwebt eine Taube; der Engel, hinter welchem ein Baum in der bekannten Pilzform zum Vorschein kommt, hält ein Trockentuch; der hl. Johannes ist in ein Thierfell gekleidet.

Auf die Taufe folgt unmittelbar die Kreuzigung. Christus ist bekleidet mit einem bis zu den Knieen reichenden Lendentuche, die Arme sind etwas nach oben gerichtet, das Haupt sterbend herabgesunken. Der Daumen der rechten Hand ist segnend erhoben, der der linken verdammend gesenkt. Aufser der Gottesmutter und dem mit einem Buche ausgestatteten hl. Johannes zeigt sich unter dem Kreuze noch eine kleine knieende Nebenfigur: der Donator des Taufsteins, wie man annimmt, wahrscheinlicher aber wohl der Meister, der ihn geschaffen.

Im nachfolgenden Bilde steigt der aus dem Grabe erstandene Erlöser mit dem Kreuzpanier triumphirend zur Vorhölle, um die dort befindlichen alttestamentlichen Gerechten zu erlösen. Die Hölle ist als eine Burg dargestellt, deren Pforte der Heiland mit Füfsen tritt. Die Figur, welche er am Arme ergreift, ist Adam, hinter ihm tritt Eva hervor. Im Vordergrunde liegt der Teufel an die Säule gebunden und an Händen und Füfsen gefesselt: *vinculis aeternis.* Er ist dargestellt als nackter Mann, von halb thierischer, halb menschlicher Gestalt, mit haarigem Körper, Schwanz, Hörnern und gespaltenen Klauen. Im Hintergrunde sitzt auf dem geöffneten Grabe der Engel.

Das 6. Bild zeigt die Himmelfahrt Christi. Mit dem Siegeskreuze in der Hand schreitet der Heiland in lebhaftem Gange nach oben. Unten sieht man die Häupter der ihrem entschwindenden Meister nachschauenden Jünger, derselbe wird oben empfangen von zwei Engeln, die aus den Wolken herniederschweben und deren Spruchbänder folgende Inschrift tragen: *viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum,* und: *sic veniet, quemadmodum videtis, e coelo.*

Die letzte Darstellung endlich zeigt Christus als Weltenrichter. Er thront auf einem Regenbogen in der Mandorla, welche von den vier Evangelistenzeichen umgeben ist; von seinen Händen wallen Spruchbänder herunter; das in der Rechten trägt die Worte: *venite, benedicti patris mei, percipite regnum,* das in der Linken: *discedite a me, maledicti, in ignem aeternum.* Entsprechend diesen Worten sieht man an der einen Seite die Schaar der zur ewigen Seligkeit Berufenen, auf der anderen die zur Hölle Verstofsenen.

Oben in der Mandorla zeigen sich unvollendete Buchstaben, die vielleicht als *A Ω* zu deuten sind. Gegen die Erklärung der Buchstaben, welche auf dem die Fahrt zur Vorhölle angebracht und als *S VE* zu lesen sind, als Monogramm des Meisters erhebt Nordhoff gerechtfertigten Widerspruch. Vielleicht *salve?*

Die Figuren sind fast durchweg schön und edel gezeichnet; das Streben nach Naturwahrheit ist nicht zu verkennen und selbst in den lebhaft bewegten Scenen fast durchweg erreicht. Als Material ist ein feinkörniger weifsgelber — nicht, wie Nordhoff angibt, röthlicher — Stein von leichter Bearbeitbarkeit gewählt. Die Bildwerke sind aus demselben mehr herausgestochen als gehauen und nur wenig modellirt. Der Faltenwurf ist fast nur durch mehr oder weniger stark vertiefte Linien markirt. Es zeugt von dem Geschick des Künstlers in der Handhabung dieser Technik, dafs die Figuren trotz dieser einfachen, flüchtigen Behandlungsweise doch kräftig und plastisch hervortreten.

Münster. W. Effmann.

Die Skulpturen an der St. Bonifatiuskirche, gen. „Marktkirche" zu Langensalza.

Mit Abbildung.



Die Stadt Langensalza (Reg.-Bez. Erfurt) birgt zwei Kirchen in ihrem Weichbilde, welche in ihren Haupttheilen aus der besten Zeit der Gothik stammen, leider freilich auch mannigfache durch die Kriegszeiten und Bauernunruhen herbeigeführte Zerstörungen, Verstümmelungen und unpassende Ergänzungen aufweisen. Doch ist noch so viel Wesentliches aus dem ursprünglichen Plane vorhanden, dafs dieses zu dem Beachtenswerthesten der mittelalterlichen Kunst gehören dürfte.

Während an der etwas älteren St. Stephanskirche, genannt „Bergkirche", fast nichts Figürliches sich vorfindet, zeigt die Marktkirche desto mehr, und hat bereits in dem zweiten Heft der von der historischen Kommission der Provinz Sachsen herausgegebenen Bau- und Kunstdenkmäler, Kreis Langensalza, eine generelle Beschreibung der drei hauptsächlichsten Skulpturentheile stattgefunden. Sie verdienen jedoch eine etwas eingehendere Prüfung ihres Inhaltes.

Das westliche Portal, überaus reich angelegt und für den Zweck grofser Prachtentfaltung in dem feinkörnigen, jedes kleinste Detail gestattenden Sandstein vom Seeberg bei Gotha ausgeführt, während die ganze grofse Kirche sammt ihrem 81 *m* hohen Thurm sonst in dem am Orte selbst gebrochenen herrlichen Kalktuff erbaut ist, zeigt im Gedankengang der Anlage eine so nahe Verwandtschaft mit dem des Westportals der Lorenzkirche zu Nürnberg, dafs man fast auf denselben Baumeister zu schliefsen sich berechtigt halten könnte. Ist ja auch die Zeit der Ausführung fast genau die gleiche. Während aber das der Lorenzkirche unversehrt auf unsere Zeiten gekommen ist, hat leider das in Rede stehende Portal der Marktkirche beklagenswerthe, wüste Zerstörungen und Beraubungen in der Zeit des Bauernkrieges, der hier unter Anführung der Mühlhäuser Rotten besonders häfslich wüthete, aufzuweisen. Es fehlen in der Leibung des Spitzbogens sämmtliche Statuen, deren Zahl bis zu 50 vermuthet werden darf, wie aus deren Standörtern und den noch vorhandenen Dübeln zu schliefsen ist. Es fehlen die thurmartig angelegten Seitenflanken und der grofse Wimperg dazwischen zur Ueberdeckung des Portales selbst und zur Verdeckung des rohen Mauerbogens dahinter.

Ein Vergleich sei gestattet. Während das Lorenzportal in der emporsteigenden Leibung zweinischig war und auf jeder Seite eine Statue auf hohem Konsol und unter einer Fiale stand, — stieg das Marktkirchenportal dreinischig in die Höhe und wurde noch durch eine zweinischig lothrecht aufsteigende Thurmlisene flankirt, deren zwei Nischen durch phantastische Engelsköpfe und symbolische Thiere getrennt waren. Allem Vermuthen nach waren auch hier wie an der Lorenzkirche reich verzierte Eichenholzthüren vorhanden, die aber durch eine Feuersbrunst vernichtet wurden, wie man an desfallsigen Spuren an den Unterstücken des Mauerwerks recht deutlich sehen kann. Beide Thüren haben in dem viereckigen Unterstück unter dem Spitzbogen ein Verhältnifs von annähernd 2 : 3, doch reichten die Langensalzaer Thürflügel bis zum Spitzbogen selbst hinauf, die Nürnberger nur $^3/_5$ so hoch. In dem letzteren sind die zurückgelassenen $^2/_5$ des unteren Vierecks durch Reliefbilder in Spitzbogenblenden und die Zwickel darüber durch vier erzählende Figuren mit aufgerollten Spruchbändern ausgefüllt. Bevor daselbst der Spitzbogen des grofsen Bogenfeldes beginnt, sind in einem friesähnlichen Streifen, überdacht durch eine in der Mitte für den Crucifixus unterbrochene Baldachinreihe die Ereignisse der Charwoche dargestellt, darüber die Auferstehung der Todten und über ihnen die Sonderung der guten von den bösen Menschen, ganz oben der Heiland als Weltrichter, angebetet von den auf ihre Kniee gesunkenen Maria und Johannes. Rechts und links zwei Posaune blasende Engel.

Am Langensalzaer Portal ist das reine Giebelfeld in drei klare Stockwerke getheilt, oben in einer Mandorla der richtende Christus, auf einem in der Mitte unterbrochenen, mit Cherubims besetzten Wolkenstreifen beiderseits ebenfalls die knieenden Maria und Johannes, hinter ihnen zwei Posaune blasende Engel (ganz wie in Nürnberg). In der Mitte der Höhe die zwölf Apostel, sitzend und einander unterhaltend, meist an ihren Beiwerken zu erkennen. Der Querbalken, worauf die Apostel sitzen, ist an der Unterseite durch ein reiches Ornament ge-

schmückt. Zu unterst sehen wir das Ergebnifs des jüngsten Gerichts: auf dem aufbrechenden Gräberfelde die (heraldisch) rechts von St. Michael gewiesenen Seelen sich an St. Petrus wendend, der für diese die mit Blumen bekränzte Pforte des Himmels im Begriff ist aufzuschliefsen, während (heraldisch) links die mit Sünden beladenen Seelen dem Teufel übergeben werden, der mit seinen mifsgestalteten Schergen diese in die Hölle hinabstürzt und hierzu Marter-Instrumente verwendet.

An Reichthum der Darstellung gibt also das West-portal der Marktkirche zu Langensalza in Nichts dem Nürnberger nach und würde, wenn es noch ebenso gut erhalten wäre, zu den schönsten und sauberst gefertigten gothischen Kathedral-Portalen gehören, die überhaupt existiren.



Das nördliche Portal ist vermöge des härteren Kalktuffs ziemlich gut erhalten, jedoch durch die poröse Textur des Gesteins stellenweise unklar für die Durchforschung des Details, indem dieses Steinmaterial sich zu feineren Ausführungen nicht wohl eignet, auch die Vorzeichnung keine so kunstgeübte Hand verräth, als bei der Scenerie des westlichen Portals. Deshalb ist die eigentliche Portalfläche nur durch eine sehr reich gegliederte Leibung bis zum Bogenschlufs eingefafst. Die menschlichen Körper sind auffallend kurz und gedrungen, namentlich erscheinen die Schenkel kurz und schwächlich im Verhältnifs zu den Armen. Es will auch scheinen, dafs dieses (nördliche) Portal einer um mindestens 50 bis 100 Jahre zurückliegenden Bauzeit angehört, wie am Kirchenschiff überhaupt nicht unschwer erkannt werden kann.

Christus neigt sein Haupt nach rechts. Er ist bekleidet mit einem Lendentuch, das nach vorn in Form einer Gardine in vier grofse Falten gelegt ist und von welchem links und rechts ein Zipfel herunterhängt. Die starken, sehr fleischigen Arme folgen den etwas nach oben gerichteten Armen des Holzkreuzes, die Schenkel sind gerade ausgestreckt und erst die Füfse sind nach innen gedreht, damit sie, der rechte über dem linken, mit einem Nagel befestigt werden konnten, wozu sie unverhältnifsmässig in der Spanne lang sind; übrigens ist ein Trittklotz darunter. Das Haupt, mit langem herabfallendem Haar, ist mit Dornenkrone bedeckt. Als Ausnahme ist es zu betrachten, dafs der „titulus" *INRI* fehlt, wogegen statt seiner der aufopfernde Tod des Pelikan im Nest angebracht ist: es hat nicht gelingen wollen, ein zweites Exemplar dieses Gedankens aufzufinden.[1])

[[1]) Auf romanischen Kreuzen fehlt der „titulus" häufig, zuweilen auch auf italienischen Kreuzen der gothischen Periode, auf denen ein Pelikan zu Häupten des Gekreuzigten keine grofse Ausnahme ist. D. H.]

Neben dem Pelikan erscheinen zwei Engel, welche dem Heiland Weihrauch spenden. Zu den Füfsen des Crucifixus stehen in geknickter Haltung die verschleierte Maria und Johannes, letzterer die rechte Hand an seine Brust legend; beide unter Baldachinen, neben Maria die ebenfalls verschleierte M. Magdalena. Neben dem Heiland in dem ersten und letzten Theilpunkt des geviertelten Tympanons befinden sich die Kreuze mit den Schächern, deren Arme sich über die Kreuzesarme legen und deren Unterkörper übermäfsig kurz gehalten und auf Trittklötze gestellt sind. Nach dem guten Schächer öffnet ein Engel seine Arme, nach dem verstockten ein Teufel seine Krallen.

Noch sehen wir zwei Scenen auf der Fufsleiste des Gesammtbildes: links die beabsichtigte Opferung Isaaks durch Abraham, verhindert durch einen aus der Wolke erscheinenden Engel, welcher mit seinem linken Arm den mit einem Opfermesser bewaffneten Arm aufhält und mit der rechten Hand auf einen Widder hinweist. Rechts sieht man eine Doppelgruppe: die um das Kleid Christi sich streitenden Juden resp. Henker und hinter ihnen eine Hindeutung auf die Verehrung der ehernen Schlange. Zuäufserst rechts scheint eine Apostelfigur „verweisend" oder „ermahnend" zu stehen, deren weitere Auslegung gewagt erscheint, aber immerhin nicht ohne Bedeutung sein wird, da über ihr sich ein Baldachin befindet.

Das Ganze ist in jenem „Nebeneinander" dargestellt, wie es im frühen Mittelalter Brauch war, weil das gläubige Volk, das weder schreiben noch lesen konnte, die biblische Geschichte sich aus gemalten oder gemeifselten Bildern klarmachen mufste, — eine instruktive Belehrung, welcher man häufig durch Bemalung in grellen Farben nachhalf ohne Rücksicht auf ästhetische Nothwendigkeit, da die Skulptur an sich schon eine (plastische) Malerei ist und die Bemalung, wenn ungeschickt vorgenommen, nur das starre und leblose Bild in verstärktem Grade hervorhebt.[2])

Unter diesem beschriebenen Tympanon ist ein zweiflügeliges Portal, durch einen steinernen Pfosten getrennt, welcher den Titelheiligen der Kirche (St. Bonifatius) auf zierlichem Konsol und unter reichem Baldachin trägt.

Eine zugegebene Abbildung erläutert das Uebrige.

Wernigerode. Gustav Sommer.

[[2]) Wenn alles Uebrige bemalt wurde, so durfte wohl auch das Bildwerk davon keine Ausnahme machen, falls die Wirkung eine einheitliche sein sollte. D. H.]

Die Restaurirung von Kirchen betreffend.

I.



Unzählbar sind die Einbufsen, welche die geschichtlichen Kunstdenkmäler, namentlich auf dem Gebiete der Architektur, durch sog. Restauriren derselben erlitten haben und immer noch erleiden, wie oft und eindringlich auch davor warnende Stimmen laut geworden sind. Die Erfolglosigkeit dieser Warnungen rührt grofsentheils daher, dafs dem Verfälschen durch Restaurirung durchweg nicht böser Wille, vielmehr eine Art von Verschönerungstrieb zum Grunde liegt, welcher, wegen Mangels an historischem Sinn und an den zur Würdigung der Kunstformen erforderlichen Kenntnissen, auf Seiten der mit den Restaurirungen Betrauten sowohl, als der grofsen Masse des Publikums, bald nach dieser, bald nach jener Seite hin, in die Irre geht. Eine Darlegung der Ursachen jenes Mangels würde hier zu weit führen; nur die Bemerkung, dafs auf nicht Einer unserer öffentlichen Unterrichtsanstalten sich wirksame Vorkehr dagegen getroffen findet, während auf weit Entbehrlicheres Gewicht gelegt ist.

In Betracht solcher Sachlage sollte, bevor an die Restaurirung oder an eingreifende Aenderungen eines Bauwerkes von Belang, welches von historischer oder künstlerischer Bedeutung ist — nur höchst selten fehlt es alten Kirchen an solcher — gegangen wird, eine bezügliche Berathung mit einem bewährten Alterthumskenner stattfinden. Der vorschriftsmäfsige Bildungsgang unserer Architekten gibt keine Gewähr dafür, dafs sie eines solchen Beiraths nicht bedürfen. Jedenfalls werden die Architekten durchweg mehr dem Neumachen, als dem Erhalten zugeneigt sein, leicht in den Hauptfehler des Zuvielthuns fallen.

Sehr zu wünschen wäre es, dafs in jeder Diöcese eine aus archäologisch gebildeten Män-

nern bestehende Kommission zu dem in Rede stehenden Zwecke, sowie zur Prüfung von Plänen zu Neubauten bestellt würde.

Bevor zu einer Restaurirung geschritten wird, ist natürlich eine genaue Untersuchung des betreffenden Bauwerkes erforderlich. Nur wenn und soweit der Bestand desselben sich bedroht findet oder eine Gefährdung nach aufsen hin, z. B. durch Herabfallen von Steinen, sich ergibt, ist dagegen geeignete Vorkehr zu treffen. In solchen Fällen fragt es sich zunächst, ob nicht etwa mittels sog. fliegender Gerüste den Uebelständen abzuhelfen ist. Findet sich erst einmal ein Bauwerk mit mächtigen, kostspieligen Gerüsten umgeben, so liegt die Versuchung nur allzu nahe, den ganzen Bau gewissermafsen zu verjüngen, denselben in den Augen des Publikums, je nach dem Geschmack des leitenden Architekten, verschönert, aus dem Rüstwerke hervorgehen zu machen.

Dabei spielt denn, besonders wenn es sich um Tuffsteinbauten handelt, das Scharirinstrument eine hervorragende Rolle. Irgendwie schadhafte, nicht besonders augenfällige Zierstücke, Profilirungen u. s. w., wie solche meist den Bau charakterisiren, und auf dessen Entstehungszeit hinweisen, werden beseitigt oder durch Anderes, nicht getreu Nachgebildetes ersetzt, Spuren früherer Aenderungen des Baues verwischt. Das Alles und Aehnliches noch ist um so mehr zu besorgen, als fast immer irgend ein beliebiger, keinerlei Gewähr bietender Bauführer mit dem eigentlichen Bewerkstelligen der Restaurirung sich beauftragt findet. Es gibt aber kaum ein altes Baudenkmal, welches nicht in seinen Einzelheiten eine gewisse Eigenartigkeit zeigt; dem Mittelalter insbesondere war alles Schablonenhafte fremd. Der Zerstörungsvandalismus reifst Blätter aus der Kunstgeschichte, der Restaurirungsvandalismus[1]) verfälscht dieselbe, mitunter bis zur Unkenntlichkeit. Noch die Bemerkung, dafs erfahrungsmäfsig nicht selten das Nothwendigste, wie z. B. das Trockenlegen des Baues, am Fufse desselben, die zweckdienliche Ableitung des Regenwassers, verabsäumt wird, während man die verfügbaren Geldmittel zur Ungebühr auf das Verjüngen und Verschönern wendet.

Die Aufgabe des mit einer Restaurirung Beauftragten ist wesentlich erschwert, wenn eine solche schon früher einmal stattgefunden hat, wenn auf eingreifende Veränderungen, im Verhältnifs zum ursprünglichen Plane des Bauwerkes, Rücksicht genommen werden mufs. Auch dann wird mit möglichster Schonung des nun einmal Vorhandenen zu verfahren sein, insbesondere dann, wenn die Aenderungen oder Zuthaten einer Periode entstammen, deren Richtung und bauliches Schaffen im Allgemeinen für mustergültig erachtet werden mufs. Dafs wir da an die nahezu vierhundertjährige Periode denken, während welcher der gothische Stil im ganzen christlichen Abendlande der allein herrschende war, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Es mag sein, dafs während desselben zuweilen etwas zu rücksichtslos mit den Schöpfungen vorangegangener Perioden verfahren ward; allein es findet dies Entschuldigung darin, dafs die Meister der Gothik das durchaus berechtigte Bewufstsein in sich trugen, allererst der christlichen Idee vollen Ausdruck auf dem Gebiete der Architektur zu geben, für dieselbe, auf geometrischem Grunde, eine feste Unterlage gefunden zu haben, von welcher aus den Bedürfnissen und Aspirationen aller Art in jedem Material entsprochen werden könne.

Wie sehr in Wirklichkeit es sich so verhielt, thut allein schon der Umstand dar, dafs alle die grofsen Meister, welche am Erbauen romanischer Dome begriffen waren, mit ihren Hütten beim Erscheinen der Gothik sich derselben zuwendeten, wie schwierig und störend es auch für sie war, die ursprünglichen Baupläne dem neuen Systeme anzupassen. Und eine Rückkehr zur romanischen Bauweise hat nicht stattgefunden; die dem germanischen (westfränkischen) Genie entsprossene Gothik hat unseren Welttheil mit formvollendeten, zum Theil glänzendsten Kunstdenkmalen aller Art, ohne Zahl, bedeckt, bis dahin, dafs unter dem Zusammenwirken verschiedenartigster Umstände und Begebnisse die antikisch-welsche Mode, zum Theil eben um ihrer Prinziplosigkeit willen, tonangebend geworden ist. Man kann dazu nur lächeln, wenn heutzutage hier und da ein Architekt oder ein Kirchenvorsteher, auf Grund seines „Geschmackes" sich über die vorgedachten

[1]) Hoffentlich findet obiges Doppelfremdwort Gnade bei unseren Sprachreinigern. Läfst doch sogar deren eifrigster Vorkämpfer, Sarrazin, in seinem Verdeutschungswörterbuch für Architekten das Wort „Renaissance" unübersetzt, obgleich kein anderes Fremdwort leichter zu verdeutschen war! Weit befremdlicher noch, als dessen Duldung dieses fremdländischen Wortes, ist die der fremdlichen Kunstweise, welche dasselbe bezeichnet.

Dombaumeister stellend, bei dem Neubau oder der Umwandlung einer Kirche den romanischen Stil dem gothischen vorzieht.[2])

Wie wenig räthlich, ja wie verkehrt es auch ist, im Renaissance- oder gar im Barockstil heutzutage Kirchen zu bauen, so soll man darum doch das, was in solcher Art die Vorfahren gutgläubig errichtet haben, weder zerstören, noch auch, mittels fremdartiger Zuthaten, mehr oder weniger umgestalten. Gothische Motive dissoniren zudem auch allzu sehr mit den antikisirenden Formen der Renaissance und den kokettirenden des Barock- oder Zopfstils, um in Verbindung mit denselben eine wohlthuende Wirkung zuwege bringen zu können. Etwas anderes ist es, wenn ein gewissermafsen abgeschlossenes Ganzes, ein Chor, ein Thurm angebaut werden soll. In diesem Falle hat das Minderwerthige zurückzustehen. Es bedarf dies indefs insofern einer Einschränkung, als nicht bei dem Weiterbaue einer alten spätgothischen Kirche derselbe in frühgothischer Weise, als der an sich den Vorzug verdienenden, auszuführen sein würde; vielmehr ist in solchem Falle der Ton auf die Einheitlichkeit der stilistischen Durchführung zu legen.

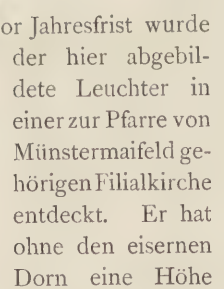
[[2]) Da die vorstehende Aeufserung voraussichtlich auf Widerspruch stofsen wird, so erkläre ich hiermit, dafs abweichenden Ansichten gerne die Spalten geöffnet werden. D. H.]

Wir müfsen uns, insoweit es sich um die Restaurirung des Körpers alter Kirchen handelt, hierorts auf die vorstehenden Andeutungen beschränken. Auch die ausführlichste Anleitung würde übrigens in vielen Fällen nicht vor Fehlgriffen behüten, wenn es den mafsgebenden Persönlichkeiten an einem gewissen Takt fehlt, welcher nur durch ein vergleichendes Studium vieler alter Baudenkmale an Ort und Stelle (Abbildungen reichen zu solchem Zweck nicht aus) gewonnen werden kann.

Fragen schwierigerer Art noch ergeben sich nicht selten aus Anlafs der Instandsetzung des Innern alter Kirchen. Solche Fragen werden den Gegenstand eines demnächst folgenden Artikels bilden. A. Reichensperger.

Romanischer Altarleuchter.

Mit Abbildung.



or Jahresfrist wurde der hier abgebildete Leuchter in einer zur Pfarre von Münstermaifeld gehörigen Filialkirche entdeckt. Er hat ohne den eisernen Dorn eine Höhe von 20 *cm*; er ist aus Bronze gegossen in zwei Stücken, dem Fufs und dem aus Knauf, Röhre und Teller bestehenden Aufsatz desselben. Der Gufs ist ziemlich roh und ohne Zweifel aus der verlorenen Wachsform erfolgt, auch die Ciselirung eine etwas mangelhafte. Gerade diese technischen Mängel sprechen mit dafür, dafs wir es mit einem heimischen Produkte zu thun haben und nicht etwa mit einem auswärtigen, gar mit einem orientalischen Erzeugnisse, als welches man früher manches ähnliche Geräth seiner phantastischen Ausstattung wegen hat betrachten wollen. — Auch das vorliegende zeichnet sich trotz einer gewissen Unbehülflichkeit in der Form durch einen grofsen Reichthum in der Verzierung aus. Der Fufs ruht auf drei flachen Untersätzen in Gestalt von Dreipässen. Aus ihnen entwickeln sich die eidechsenartigen Bestien, die in dreifacher Zahl sich verjüngend übereinanderkauern. Zwischen diesen fast überladenen Ecklösungen entfalten sich die durchbrochenen Füllungen, die unten wiederum in zwei nach den Ecken sich entwickelnden Bestien und darüber aus zwei einander zugekehrten Thiergestalten ähnlicher Art bestehen, die dreieckig eingefafst sind. Die Stilisirung dieser Bestien, deren also nicht weniger als 21 in allerlei Verschlingungen den Fufs verzieren, findet am meisten ihren Ausdruck in den blattartigen Ausläufen der Schwänze; eine Art von Palmettenfries schliefst den Fufs ab. An ihn ist in etwas plumper und stumpfer Verbindung der in Dreiblättern durchbrochene Knauf gefügt, aus dem trichterförmig der Teller herauswächst. Dieser ist von drei Adlern getragen,

Die vorstehende Initiale ist dem Kodex LXXXIV der Kölner Dombibliothek entnommen, welcher dem XII. Jahrh. angehört und vornehmlich die „Moralia Gregorii Papae" enthält.

deren Köpfe über den Rand des Tellers weit hinausragen. Sie scheinen hier oben das Licht symbolisiren zu sollen gegenüber den die Dunkelheit liebenden Eidechsengestalten am Fufse, die dem Lichte abgekehrt erscheinen. Dieses sinnbildliche Motiv kehrt an Leuchtern der romanischen Periode häufig wieder, wie zahllose Exemplare beweisen, die sich in Kirchenschätzen erhalten oder in Museen resp. Privatsammlungen geflüchtet haben, zumal in Frankreich und England. Die meisten derselben sind eleganter geformt und sorgsamer gegossen, als das vorliegende, welches aber die meisten anderen an Reichthum übertrifft. Seine Thier- und Pflanzenornamentik bewegt sich in dem der romanischen Epoche geläufigen Formenkreise, wie er vornehmlich an den Kapitälen und Friesen zur Anwendung gelangte, und weist auf das XII. Jahrhundert, eher auf das Ende wie auf den Anfang desselben hin.



Es ist um so weniger Grund, an seinem heimischen Ursprunge zu zweifeln, als sich mancherlei ähnliches kirchliches Geräth in seiner Heimath erhalten hat (z. B. die beiden Leuchter in Kehrig, abgebildet bei aus'm Weerth „Kunstdenkmäler" Tafel LXI 14), oder aus ihr stammen dürfte, wie verschiedene Leuchter, Aquamanilien, Rauchfässer u. s. w. in der früheren Dietz'schen Sammlung zu Koblenz. An dem vorliegenden Exemplare ist das Motiv des Perlfrieses und der Kordel vielfach verwendet; eine Vergoldung die manchen derartigen Leuchter auszeichnet, ist ihm niemals zu Theil geworden. Dafs seine Bestimmung von Anfang an war, dem Altare zu dienen, ist nicht zu bezweifeln, da die niedrige Gestaltung ihn dafür um so geeigneter machte in der Zeit, welche auf der Altarmensa nur weniges kurz bemessenes Geräth duldete und Aufsätze auf derselben noch nicht kannte.

Schnütgen.

Evangelistensymbol in Silber gegossen.

Mit Abbildung.

Der hier in natürlicher Gröfse abgebildete Löwe ist in Silber gegossen und vergoldet. Kopf, Mähne und Schwanz sind vorzüglich stilisirt und die vergoldete Silberschleife, welche das gut bewegte Figürchen in seinen Windungen wie ein Spruchband umgibt, erhöht noch die Wirkung. Obwohl dieses Band keine Inschrift trägt, so ist es doch kaum zu bezweifeln, dafs es die Bestimmung dieses Löwen, den heil. Evangelisten Markus in der herkömmlichen Art zu versinnbildlichen, noch mehr markiren soll. Das Ganze, welches auf der Rückseite noch die Befestigungsstifte zeigt, hatte bei seinem Ursprunge im Beginne des XV. Jahrhunderts gewifs den Zweck, im Bunde mit den drei anderen Symbolen ein kirchliches Gefäfs oder Geräth zu verzieren, vielleicht die Balkenendigung eines Metallkreuzes.

S.

Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris.

I.

Mit den Welt- wie Landesausstellungen pflegt seit Jahren eine Abtheilung für alte Kunstgegenstände verbunden zu sein. So hatte Wien eine solche 1873, Paris 1878, München 1876, Düsseldorf 1880, Kassel, Karlsruhe, Stuttgart 1881, Nürnberg 1885 u. s. w. Die diesjährige Weltausstellung hat sogar drei derartige Abtheilungen eingerichtet, eine in dem Palaste für die „freien Künste" unter dem Titel: „Exposition rétrospective du travail", die zweite in dem Gebäude des Kriegsministeriums als Waffensammlung, die dritte im rechten Flügel des Trokadero, der 1878 demselben Zwecke diente und seitdem in wahrhaft grofsartiger Anordnung Abgüsse von mittelalterlichen Denkmälern des Landes aufnimmt.

Die erstere Abtheilung soll die menschliche Handfertigkeit zeigen in ihrer Entwickelung von den ersten Anfängen bis in unsere Zeit, ein überaus lehrreiches Bild, nicht lückenlos, aber von unglaublicher Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit, in einer unermefslichen Zahl von Räumen, Kabinetten, Schränken sich entfaltend. Die ersten Steinmetzen, Baumeister, Weber, Töpfer, Schmiede, Giefser, Emailleure u. s. w. u. s. w. werden in plastischen Gruppen natürlicher Gröfse höchst anschaulich vorgeführt; die einzelnen Kunsthandwerker haben ihre Werkstätten in alterthümlicher Weise mit unzähligen alten Gegenständen eingerichtet: die Goldschmiede, Uhrmacher, Schlosser, Waffenschmiede, Schreiner, Bildhauer, Buchdrucker u. s. w. Der Umstand, dafs einige der hervorragendsten Pariser Kunsthandwerker seit Jahren alte Kunstgegenstände aus dem Gebiete ihrer Berufsthätigkeit in grofsem Stile sammeln, wie die Gebr. Moreau Eisenarbeiten, Garnier Uhren, Marmuse chirurgische Instrumente, Morgand Bucheinbände, hat diese beispiellose Einrichtung ermöglicht. Selbst eine alte Küche und ein Alchemistengemach fehlen nicht; ein Raum mit alten Musikinstrumenten, ein anderer mit Jagd- und Fischgeräthen war gerade eingerichtet und die gesammte Inneneinrichtung von dem Ausstellungssaale des Musée Plantin in Antwerpen sollte eben hier wieder zusammengestellt werden. Was aufserdem in Hunderten von Vitrinen an alten Scheeren und Messern, mathematischen, physikalischen, astronomischen Instrumenten, an Kämmen und sonstigen Toilettegegenständen, an Gläsern, Mosaiken und Krügen, an Geweben und Spitzen, an Miniaturen, Druckwerken, Bucheinbänden etc. etc. auf den oberen Gallerien dieser vorzüglich beleuchteten Abtheilung zusammengetragen und ganz übersichtlich aufgestellt ist, Leihgaben einer langen Reihe von kleinen und grofsen Sammlern, ist so zahlreich und theilweise auch so bedeutend, dafs nur ein mehrtägiges Studium es völlig zu würdigen vermag. Es sei daher diese Abtheilung ernster Prüfung angelegentlich empfohlen!

In ihren Einzelnheiten viel bedeutender ist die in dem grofsen und eleganten Gebäude des Kriegsministeriums trefflich aufgestellte Waffensammlung, eine lange und glänzende Reihe von Rüstungen und Rüstungstheilen, von Streitkolben und Jagdspiefsen, von Hellebarden und Partisanen, von Schwertern und Säbeln, von Dolchen und Degen, von Armbrüsten und Gewehren, von Büchsen und Pistolen, von Sätteln und Schilden, von Decken und Fahnen, kurz von Allem, was den Inhalt einer berühmten Rüstkammer zu bilden vermag. Fast Alles kommt aus Privatbesitz, und den werthvollsten Beitrag hat die Sammlung Spitzer geliefert durch unvergleichliche glatte Rüstungen des XV., getriebene und geätzte des XVI. Jahrhunderts, durch ein gothisches Schwert, dessen geschnitzter Buchsgriff aller Beschreibung spottet, durch einen runden Lederschild mit auf beiden Seiten getriebenen figuralen Darstellungen und durch viele andere Waffenstücke von hoher Schönheit. Auch dieser Abtheilung möge also der Besuch nicht vorenthalten bleiben!

Wir wenden uns endlich unserem eigentlichen Ziele, der retrospektiven Ausstellung im Trokadero zu, deren Inhalt viel mehr, als der von den beiden vorigen Abtheilungen, in den Rahmen unserer Zeitschrift pafst. Der rechte, ebenfalls einen Viertelkreis beschreibende Flügel dieses gewaltigen die Ausstellung nach der einen Seite abschliefsenden Palastes eignet sich sehr für eine derartige Ausstellung, weil er aus einer Reihe grofser lichter Räume besteht, welche auch bestimmt sind, grofse Gypsabgüsse aufzunehmen und in mehreren gewaltigen, die einzelnen Abtheilungen miteinander verbindenden Portalen deren bereits besitzen. Durch das Portal von St. Trophimus in Arles tritt man in den ersten, durch das zu Moissac in den zweiten, durch das der Abteikirche von Charlien in den dritten, durch das von St. Gilles in den vierten Saal und in diesen vier Sälen paradiren die Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst und des Emails, der Elfenbein- und Holzschnitzerei, der Leder- und Eisentechnik, der Stickerei und Weberei, der Fayence und des Porzellans, welche ein Bild geben sollen von dem, was Frankreich in unserem Jahrtausend auf diesen verschiedenen Gebieten künstlerischen, vielmehr noch kunstgewerblichen, Schaffens geleistet hat.

Diese Beschränkung auf Kunstgegenstände französischen Ursprunges mochte sich empfehlen nicht nur, weil sie die Auswahl erleichterte. Strenge durchgeführt werden konnte sie aber nicht, einerseits weil namentlich in den älteren Perioden die Ausstellung des Heimathscheines zuweilen unüberwindliche Schwierigkeiten bietet, anderseits weil einzelne Gebiete, besonders die der mittelalterlichen Weberei, Stickerei und figuralen Holzplastik sonst wohl allzu dürftig erschienen wären. So haben sich denn mehrere Grubenschmelzarbeiten von der Maas, sogar einzelne vom Rhein eingefunden, ein Paar kirchliche Gefäfse, die nach Köln hinweisen, einige Holzgruppen, die niederrheinischer, manche, die flämischer Herkunft sind, verschiedene flandrische Gobbelins, mehrere italienische Stickereien, wohl auch eine spanische. Das Alles aber und wohl noch das eine oder andere zweifelhafte Stück thut der französischen Eigenart der Ausstellung keinen wesentlichen Eintrag. Ihr Schwerpunkt liegt in der Emailtechnik, namentlich der frühen (Grubenemail) und späten (Maleremail) von Limoges, in der Goldschmiedekunst der romanischen Periode, in der Elfenbeinplastik, der früh- wie spätmittelalterlichen, in den kleinen geschnittenen Eisenarbeiten, in den Fayencen Palissy's wie von Nevers und Rouen, in den Porzellanen von Sèvres.

Die chronologische Reihenfolge ist bei der Aufstellung im Allgemeinen mafsgeblich gewesen, so dafs man den ersten Saal wohl als den romanischen, den zweiten als den gothischen, den dritten als den der frühen Renaissance, den vierten als den des Rococo würde bezeichnen dürfen; das XVII. Jahrhundert, also der Barock, fehlt fast ganz. Oeffentliche Sammlungen haben nur wenige Beiträge geliefert, was wohl zu billigen ist, desto mehr aber Kirchen, besonders die von Conques, Amiens, Arras, Chartres, Reims, Sens, am meisten Privatsammler, unter denen Spitzer derart hervorragt, dafs ihm das Hauptverdienst an der Bedeutung der Ausstellung zukommt. Aufser ihm sind Alphons und Gustav Rothschild, Foulc, Desmottes, Le Roy, Mège, Le Breton, Du Boulay, Garnier, Chabrières, Mannheim, Mohl, Vermeersch, Wittwe Gay und manche Andere vertreten. Mehrere sehr hervorragende Sammler haben sich ganz ausgeschlossen, fast alle nur in beschränktem Mafse sich betheiligt, so dafs den unermefslichen Kunstschätzen gegenüber, die sich im Pariser Privatbesitz befinden, die Ausstellung als eine etwas dürftige bezeichnet werden darf. Hinter der vorigjährigen von Brüssel, der wir in unserem VI. Hefte einen längeren Bericht gewidmet haben, steht sie nicht gerade unerheblich zurück. Dennoch bietet sie des Lehrreichen so Vieles, dafs wir uns eingehender mit ihr beschäftigen müssen, namentlich mit ihren wichtigen älteren Parthien.

Zu diesen zählen zuerst die metallenen Reliquienbehälter in Taschenform, die sonst sehr selten, hier in sechs Exemplaren erschienen sind. Sie haben (wie ihre I. Jahrg. Sp. 360 theilweise aufgeführten Vorgänger und Nachfolger) einen hölzernen Kern in Gestalt einer Tasche, der mit getriebenen oder gravirten Metallplatten bekleidet, meistens auch mit Steinen oder Schmelzwerk verziert ist, und hatten von Anfang an die Bestimmung, als Phylakterien an einer Schnur vor der Brust getragen zu werden. Von den drei kleineren (der Kirche von St. Bonnet-Avalouse), in vergoldeter Kupferbekleidung und sehr einfacher Ornamentirung, hat das mit gravirten Brustbildern geschmückte eine Inschrift, welche es in den Anfang des VII. Jahrhunderts versetzt, dem wohl auch die beiden anderen angehören dürften. Um etwa drei Jahrhunderte jünger, wird das goldumkleidete Reliquiar aus Conques sein, welches die getriebene Darstellung der Kreuzigung zeigt und drei sehr merkwürdige Emailreste, die an das St. Andreas-Reliquiar in Trier erinnern. An Alter werden diese noch übertroffen durch die grofsen merovingischen Glasmosaiken, die sich an den beiden anderen, giebelförmig geschlossenen Reliquiaren aus Conques befinden, Ueberreste der ursprünglichen im XII. Jahrhundert umgestalteten Ausstattung. Noch gröfsere Abweichungen zeigen die beiden derselben Kirche gehörigen polygonen Reliquiare, die ihrem Wesen nach aus dem XII. Jahrhundert stammen. Sie sind arg ramponirt, aber, nicht nur für die archäologische Forschung, jedem mit einer Restauration gestraften vorzuziehen, die in der Regel die alten Spuren auf immer verwischt. Ist eine solche aus Rücksichten der Erhaltung oder des kirchlichen Gebrauchs unbedingt erforderlich, so hat sie sich unter strengster Kontrole eines bewährten Archäologen auf das Allernothwendigste zu beschränken. Diese Beschränkung soll bei der vor 10 Jahren erfolgten Herstellung der berühmten goldumkleideten Madonna von Conques gewaltet haben, die nur noch in der ebenfalls der Revision äufserst bedürftigen ottonischen Madonna des Schatzes von Essen ihr Analogon hat. Jenes Juwel ist der Ausstellung wohl mit Recht vorenthalten, dafür aber das andere ihr anvertraut worden, welches in dem Riesenbuchstaben A besteht, einem Holzkern mit getriebener wie filigran- und steinverzierter Metallumkleidung. Schon im XIII. Jahrhundert galt er als einer von den Buchstaben des Alphabetes, welches Karl der Grofse an die von ihm gegründeten Abteien vertheilt haben soll als Marke für ihr Portal. Thatsächlich gehört die untere getriebene Borte einer früheren Zeit an, etwa derjenigen des Baseler Retabels im Musée Clugny, mit dessen Einfassung sie die gröfste Aehnlichkeit hat, die übrige Ausstattung aber einschliefslich der beiden auf dem unteren Querbalken stehenden getriebenen Figuren dürfte nicht über das XII. Jahrhundert hinausreichen. Das Ganze legt die Vermuthung nahe, dafs es ursprünglich dazu gedient hat, mit einem Omega von dem Querbalken eines grofsen Kreuzes herabzuhangen. Als ein dem XII. Jahrhundert angehöriges Seitenstück zu der eben erwähnten Madonna mag diejenige von Beaulieu betrachtet werden, die ebenfalls in einer Metallumkleidung einer hölzernen Statue besteht. Die Art, wie bei dieser edel geformten und gut erhaltenen Figur die silbernen und vergoldeten Theile miteinander abwechseln (Untergewand — Silber, Obergewand — Gold, Mantel — Silber, Fleischtheile — Silber, Haare und Attribute — Gold) ist von vortrefflicher Wirkung und wie bei Figuren, so bei Gefäfsen zur Nachahmung bestens zu empfehlen.

In dem herrlichen goldenen Henkelkelche aus Nancy, der wie seine Patene mit Filigran, Steinen und Zellenschmelztäfelchen reich geschmückt ist, begegnet uns ein durch seine häufige Abbildung sehr bekanntes Kleinod, nicht minder in den beiden spätromanischen Reliquiaren aus Reims, von denen das eine aus dem so oft nachgebildeten Fufse mit dem schräg aufliegenden Phylakterium, das andere in dem nicht minder häufig kopirten Ständer mit dem giebelförmigen Aufsatze besteht, der wiederholt zu romanischen Monstranzen das nicht gerade sehr geeignete Vorbild hat abgeben müssen. Solchen aus Beschreibungen bekannten Gegenständen, zu denen hier auch das grofse Ciborium (vielleicht Scyphus) aus Sens gehört, auf einer Ausstellung zu begegnen, bereitet dem Archäologen eine ganz besondere Freude. Eine erfreuliche Erscheinung sind auch die beiden kleinen romanischen Ciborien aus Sens und von dem verstorbenen Literaten Gay. Das eine ist mit durchbrochenen Arkaturen umgeben, das andere mit drei grofsen Bergkrystall-Cabochons, und beide zählen vielleicht zu den ersten Versuchen, das Ciborium zu durchbrechen und so zur Monstranz auszubilden. Dem Alter nach ebenbürtig, in der Ausführung noch überlegen, sind zwei kleine äufserst elegante Reliquiare, deren Kern ein geschnittener Bergkrystall bildet, hier für den hl. Dorn in Arras, dort von einem Muttergottes-Statuettchen bekrönt, aus St. Michael in Limoges. Ihnen schliefst sich ein ausgehöhlter und mit Adlern verzierter Bergkrystall an, wohl ein Werk des X. Jahrhunderts und arabischer Geschicklichkeit. Vielleicht mit Reliquien

aus dem Oriente herübergekommen, hat es im XIII. Jahrhundert seine Fassung und Bestimmung als Mefspolle erhalten, (Eigenthum der Kirche zu Milhaguet). Ebenfalls aus dem Orient stammt seinen Hauptbestandtheilen nach das Kreuzpartikel-Reliquiar der Kirche von Jancourt, welches aus einem byzantinischen Enkolpium mit Schiebdeckel besteht, dem im XIV. Jahrhundert in vortrefflicher Anordnung und Ausführung zwei es haltende silbergetriebene, theils vergoldete, theils bemalte knieende Engel beigegeben sind. Für die Partikel ist ein Patriarchalkreuz ausgespart, in der herkömmlichen Art oben von zwei Engeln, unten von Konstantin und Helena als getriebenen Figuren flankirt; den Schiebdeckel schmücken in derselben Technik Maria und Johannes. Das ganze Reliquiar macht trotz der stilistischen Verschiedenheiten der Theile einen durchaus einheitlichen Eindruck. Wenn wir noch den romanischen Schrein der Kirche von Moissac, der ebenfalls der Abwechslung von Gold und Silber seine gute Wirkung verdankt, und die beiden flachen Tragaltärchen erwähnen, von denen das eine mit Niellen verzierte aus dem Jahre 1106, das andere mit Medaillons in Zellenschmelz umrahmte aus mindestens ebenso früher Zeit stammt, so haben wir zwar nicht den ganzen, aber doch den Hauptinhalt des grofsen Wandschrankes angeführt, der im I. Saal die ältesten, fast nur in kirchlichem Besitze befindlichen Kleinodien birgt.

An den zuletzt erwähnten Gegenstand, d. h. an die ihn verzierenden Zellenemails aber möchten wir hier einen Ueberblick anknüpfen über die auf der Ausstellung vertretenen Emailarten, die eigentlich ihren Glanzpunkt bilden, deswegen wohl eine etwas gründlichere Prüfung erfordern.

Das sogen. „gallo-römische" Email, welches auf wirklichem Schmelzprozesse an seiner Bestimmungsstelle beruht, ist auf der Ausstellung nicht vertreten, wohl aber das sogen. „merovingische" (bei uns „fränkische") Email, in kleinen bunten Glasstückchen bestehend, welche in die durch aufgelöthete Goldfäden gebildeten Vertiefungen musivisch eingesenkt sind. Es befindet sich am Schwerte des Heva aus dem Museum von Troyes, einem einfacheren Seitenstücke zum Schwerte Childerichs, an verschiedenen Schnallen und Agraffen derselben Vitrine, sowie an den oben bereits erwähnten beiden spitzgiebeligen Reliquiaren aus Conques. Wie es die Bezeichnung „Email" eigentlich nicht verdient, so hat es auch auf die spätere Emailtechnik, die in Byzanz ihren Ausgangspunkt hat, schwerlich irgend welchen Einflufs ausgeübt. Aus dieser byzantinischen Fabrik stammen wohl die kleinen, vorwiegend durchsichtigen Emailplättchen, die den gleichfalls bereits erwähnten Kelch von Nancy schmücken. Sie sind wohl schon im Beginn des X. Jahrhunderts als Handelswaare in das Abendland gekommen, wo sie als solche bereits bekannt sein mochten, bevor die griechische Prinzessin Theophanu als deutsche Kaiserin in gröfserem Mafse sie einführte. Bevor sie in Deutschland (Trier, Köln) nachgeahmt wurden, zuerst ebenfalls in Gold, später in Kupfer, scheinen sie in Oberitalien (Monza) nachgebildet zu sein, und aus diesem Bereich dürften die minder durchsichtig gehaltenen Plättchen stammen, welche das Evangeliarium aus der Sammlung Spitzer verzieren, sogar in Form einer das goldgetriebene Mittelbild des Heilandes umgebenden Inschrift; denn von den Trierer Zellenschmelzen an der Hülse des St. Petrusstabes und den verwandten Arbeiten in Essen, Hildesheim, Köln unterscheiden sie sich durch die gröfsere Feinheit der Zeichnung und durch den geringeren Glanz der Farbe. Den Uebergang von ihnen zu dem eigentlichen Grubenschmelz bilden die oben erwähnten Medaillons an dem Tragaltärchen, sowie ein einzelnes einen König darstellendes Bild. Sie sind hinter eine dünne silbervergoldete Platte gelöthet, die den Umrissen entsprechend ausgeschnitten ist, so dafs also Goldgrund die unmittelbare Umgebung des Zellenschmelzes bildet, der ziemlich fein in der Zeichnung, aber ganz opak in der Farbe ist. Wo sie entstanden sein mögen, ist mit Sicherheit nicht zu bestimmen. Da sich am Rhein dazu keine Parallelen finden, auch Farbe und Zeichnung hier ihre Heimath nicht suchen lassen, so werden sie vielleicht als die frühesten Erzeugnisse der Schmelzwerkstätten von Limoges betrachtet werden dürfen, die schon im XII. Jahrhundert einen weit verbreiteten Ruf besafsen. Dem Anfange dieses Jahrhunderts werden diese Medaillons angehören, und als ihre Fortsetzung wären dann die ganz emaillirten Kreuze zu betrachten, von denen das gröfste und schönste in einer der Spitzer'schen Vitrinen sich befindet. Ihre Technik ist die des Grubenschmelzes, bei der vom Metall nur die Stegen stehen geblieben sind (natürlich mit Ausnahme des Grundes). Sie erscheinen nicht nur durch diese ihre Technik als die Fortsetzung des Zellenschmelzes, und man wird sie etwa der Mitte des XII. Jahrh. zuschreiben dürfen. Unter ihnen zeichnet sich durch Gröfse, Zeichnung und Farbe die Grabplatte des Gottfried Plantagenet (Museum von Le Mans) aus, welche der damaligen Leistungsfähigkeit ihrer Werkstätte, also doch wohl derjenigen von Limoges, das allerbeste Zeugnifs ausstellt. Nur zu bald scheint sich hier der Fabrikbetrieb der Emailtechnik bemächtigt zu haben. Unzählig sind die kirchlichen Gefäfse, die seit dem Schlusse des XII. Jahrh. aus ihm hervorgegangen und in alle Welt verbreitet sind. Wie ihre Formen: Tafeln, Schreine, Pyxiden, Ciborien, Rauchgefäfse, Bischofsstäbe u. s. w., so kehren ihre Darstellungen: die gewöhnlichen biblischen, das Martyrium des hl. Thomas Becket, der Tod des hl. Trophimus u. s. w. immer wieder. Sie waren den Zeitgenossen so geläufig, dafs es keiner erklärenden Inschriften, wie sie bei den Emailwerken vom Rhein und von der Maas die Regel sind, bedurfte. Solche begegnen auf französischen Emailwerken selten und nur auf solchen, die aufsergewöhnliche Scenen vorführen. Auf diese ist dann auch meistens eine gröfsere Sorgfalt in Zeichnung und Farbe verwendet, die auf besondere, weniger für den täglichen Bedarf und für den Export arbeitende Werkstätten hinweisen. Auch von solchen besseren Arbeiten zeigt die Ausstellung eine grofse Anzahl. Hier ist es das mit Vorliebe angewendete Rankenwerk, dort die Eigenart der reliefartig aufgelegten Köpfe und selbst ganzer Figuren, anderswo die Sorgfalt in der Gravur oder ein besonders origineller Farbenwechsel, was diese vornehmeren Erzeugnisse mit Leichtigkeit erkennen läfst. Die Figuren sind bei ihnen immer in Metall ausgespart, die Konturen in der Regel mit Schmelz gefüllt, also ganz ähnlich wie die Niellen behandelt. Dafs auch von dieser uralten (vornehmlich vom XI. bis in's XIII. Jahrhundert gepflegten) überaus

einfachen und doch höchst soliden und wirkungsvollen Technik, einige treffliche Beispiele hier vorliegen, wie an dem bereits oben erwähnten Tragaltärchen aus Conques, sowie an einem Medaillonreliquiar von Spitzer, darf nicht unerwähnt bleiben. Besonders aber mufs betont werden, dafs die soeben angedeutete Technik der ausgesparten und in ihren Gravuren bunt ausgefüllten Figuren auch am Rhein und an der Maas in der Spätzeit des XII. und in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. (mit der hier das Grubenemail aufhört) die Regel war. Die beiden letzteren Arten, deren Unterscheidung nicht leicht, in einzelnen Fällen vielleicht unmöglich ist, waren, wie bereits oben bemerkt wurde, auf der Ausstellung nicht unvertreten. Den herrlichen Kreuzfufs aus St. Omer wird man schon wegen seiner grofsen Aehnlichkeit mit dem Tragaltärchen aus Stavelot im Brüsseler Museum auf eine Werkstätte an der Maas zurückführen müssen. Das überaus anmuthige Cylinderreliquiar aus Arras mit den charakteristischen Goldranken, die den blauen Grund des gewölbten Fufses beleben, auf eine solche in Köln. Das an der Oberfläche in so reizenden Lichtern spielende Dunkelblau, das leuchtende Türkis, das nicht durch Mischung mit Weifs entstandene Hellblau, das klare Roth zeichnen die kölnischen Emails neben der vorzüglichen Zeichnung vor allen anderen, namentlich vor denjenigen der Maas aus, welche das unreine weil mit Weifs gemischte, hellere und dunklere Blau oft nebeneinander gestellt zeigen, auch ein gelbliches Grün und schmutziges Braunroth, dazu etwas kurze Figuren und die Eigenthümlichkeit, dafs der Email-Hintergrund nicht selten Metallsternchen hat, mit dem Stichel aus dem Grunde gehobene Stiftchen, die das Email um so fester an ihn haften machen. Eine genaue Vergleichung einer gröfseren Anzahl charakteristischer Stücke der einen und der anderen Werkstätten, die so viel Gemeinsames haben, würde die Unterschiede beider noch bestimmter erkennen lassen. Eine Ausstellung, auf der Belgien und die Rheinprovinz sich zu diesem Zwecke begegneten, würde dazu am besten das geeignete Studienmaterial bieten.

Sollen wir übrigens aus den so zahlreich hier vereinigten, in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts zu Limoges entstandenen Schmelzwerken, die theils in dem grofsen Wandschranke des I. Saales, theils in einem der Spitzer'schen Vitrinen des II. Saales zusammengestellt sind, noch einige der hervorragendsten bezeichnen, so werden wir eines besonders sorgsam ausgeführten oblongen Kästchens zu gedenken haben mit ganz flach ansteigendem, vollständig emaillirtem Deckel, sowie einiger kleiner Tabernakel, die quadratisch aufgebaut sind und einen entsprechenden Helm haben, namentlich aber eines grofsen, durch zwei Thürchen verschliefsbaren Tabernakels, das durch seine auch das Innere schmückenden gröfseren vergoldeten Relieffiguren um so mächtiger wirkt, Eigenthum des Domes zu Chartres. Auch die vier eucharistischen Tauben mit emaillirten Flügeln und Tellerchen verdienen Erwähnung, eine aus Amiens, eine zweite aus Laguène, die beiden anderen im Besitze Spitzers, der auch zwei kostbare emaillirte Buchdeckel und eine Tafel mit der sehr breit und in ganz eigenthümlicher Farbenzusammenstellung behandelten Figur des Weltrichters ausgestellt hat, dazu eine überaus seltene zwar nicht emaillirte, aber doch wohl in Limoges entstandene aus Kupfer getriebene und vergoldete Figur, auf einem Ständer eine sitzende Madonna, die in ihrem Schoofse eine kleine mit einem Deckel verschliefsbare Mulde birgt, auf deren Inhalt (die hl. Eucharistie) ihr göttliches Kind segnend hinweist. Eine ganz ähnliche Figur, der aber Kind und Deckel abhanden gekommen sind, befindet sich seit Kurzem als Erwerbung aus der Versteigerung Odiot (zu Paris 26. und 27. April 1889) im Apollosaale des Louvre.

Die Grubenemail-Technik ist in Frankreich (und Italien) bis tief ins XIV. Jahrhundert hinein in Uebung geblieben, wie unter Anderem die prächtige Spitzer'sche Agraffe zeigt, zuletzt namentlich als Hintergrund für breit und in ganz flachem Relief gravierte Figuren, deren Falten ebenfalls damit ausgefüllt wurden. Damit war der Weg zum Reliefschmelz gewiesen, für den es nur eines hellen Grundes, also Silber oder Gold und durchsichtiger Farbe bedurfte. Diese glänzende Technik, auf Silbergrund vornehmlich in Italien (Siena) und am Rhein (Köln), auf Goldgrund namentlich in Frankreich (Paris) gepflegt, begegnet hier in einem kleinen wohl rheinischen Diptychon (mit vergoldeten Karnationstheilen), auf dem Fufse des Spitzer'schen Kelches wie des grofsen Reliquiars (mit emaillirten Köpfen und Händen). Letzteres, wohl das Werk eines kölnischen Goldschmiedes um 1400 mit den für diese Zeit und Schule so bezeichnenden Punzverzierungen, besteht aus einem Schrein, den zwei vom Ständer abzweigende Reliquienbüchsen flankiren. Dafs den Schmelzappliquen desselben, welche, wie die meisten alten Reliefschmelzarbeiten, verletzt sind, keine Restauration aufgenöthigt wurde, kann ihnen nur zur Empfehlung gereichen. An Glanz und Farbengluth werden diese Emails auf Silbergrund noch übertroffen von denen auf Goldfond. Sie sind von grofser Seltenheit und hier auch nur durch fünf kleine Medaillons aus Dijon vertreten, deren Darstellungen auf den Schlufs des XIV. Jahrh. hinweisen. Roth und Blau gewinnen durch den goldigen Grund eine besondere Wärme, die Karnationsparthien eine feierliche, stellenweise freilich allzu gelbliche Wirkung. Sie wird von keiner späteren Emailart mehr erreicht, auch nicht von dem Maleremail, welches ungefähr ein Jahrhundert nachher zu Limoges seine ruhmreiche Laufbahn begann. Weder die Goldschraffirungen der ersten, noch der röthliche Fleischton der zweiten, noch auch das der Natur unmittelbar nachgebildete Kolorit der dritten, noch endlich die Glanzlichter der durchschimmernden Paillons der vierten Periode, so zauberisch jedes für sich wirkt, vermögen jener Wirkung gleichzukommen. Alle diese Arten führt die Ausstellung in prächtigen Exemplaren vor, namentlich die Spitzer'sche Vitrine, in der Tafeln und Triptychen, Teller und Schalen, Gefäfse und Geräthe in den mannigfaltigsten Farben und Techniken. Die feinste Durchführung zeigen doch die Grisaillen, bei denen die Zeichnung ihren Werth behauptet und nicht selten von wunderbarer Schönheit ist, wie sie selbst Léonard Limousin in seinen naturwahren Porträts nicht erreicht. — Eine Art von Nachsommer erlebte die Emailmalerei im XVIII. Jahrh. in den Bildnissen, mit denen Dosen, Uhren, Broschen u. s. w. geschmückt wurden. Die flachen Vitrinen des letzten Saales zeigen sie in gröfserer Zahl und in vorzüglichen Mustern.

Schnütgen.

Abhandlungen.

Zwei Flügelgemälde im städtischen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII) und 3 Text-Illustrationen.



ls die frühesten Tafelgemälde des Mittelalters hat Herr Dr. Freiherr von Heereman in seinem höchst verdienstvollen Werke: „Die älteste Tafelmalerei Westfalens", Münster 1882, Verlag von H. Schöningh, das Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest (jetzt im Museum zu Münster) und den Altaraufsatz aus der Wiesenkirche zu Soest (jetzt im Museum zu Berlin) nachgewiesen. Das erstere mag bis in die Gründungszeit des Stiftes (1166) zurückreichen, der letztere bis in den Beginn des XIII. Jahrh., so dafs er wohl noch um einige Jahre die ältesten datirten Tafelgemälde der kölnischen Schule übertrifft. Diese bestehen in einer Reihe von zehn an einer Wand der St. Ursulakirche befestigten Schiefertafeln, die mit (noch ganz romanisch gehaltenen) Apostelfiguren geschmückt sind, und auf der Rückseite von einer derselben ist die Jahreszahl 1224 als die Ursprungszeit bezeichnet, einen Altar zu schmücken als ihre Bestimmung. Es wird sich um den Altar gehandelt haben, der sich als Kreuz- oder Volksaltar am Eingange in den alten St. Ursula-Chor befand, bei dem Neubau des 1287 eingeweihten Chores erhalten blieb und erst 1640 abgebrochen wurde. Ihn zierte als Aufsatz die metall- und emailgeschmückte Tafel, die nach diesem Abbruche sofort in die zu diesem Zwecke vertiefte Vorderseite des frühgothischen Hochaltar-Tisches eingesenkt (also zu einem Antependium degradirt) wurde und von dem Kirchenvorstande im Jahre 1810 dem Professor Wallraf geschenkt, jetzt eine Hauptzierde des städtischen Museums zu Köln bildet. Wären die in den Vertiefungen auf den Goldgrund gezeichneten nur in ihren Karnationsparthien farbig behandelten Konturfiguren nicht später, im XV. Jahrh., übermalt und umgestaltet worden so wären sie vielleicht als die ältesten Tafelbilder der kölnischen Schule zu betrachten. Erheblich jünger, weil wohl erst dem Schlusse des XIII. Jahrh. angehörig, ist das im Museum in unmittelbarer Nähe befindliche frühgothische Triptychon mit den bunten Steinfassungen und mit den Vertiefungen für die Aufnahme von Reliquien. Die Köpfe haben scharfe Konturen und etwas starren und typischen Charakter, die Körper sind überlang, die Gewandfalten schwer und streng, das Kolorit ist licht, die Haltung statuarisch; das Bestreben, die Natur nachzuahmen, spricht sich frappant nur in einigen drastischen Bewegungen aus. Diesem, wohl von einem Miniaturisten gemalten, hochinteressanten Klappbilde gegenüber (von welchem wir demnächst eine Lichtdruck-Abbildung bringen werden) bezeichnen die beiden rechts daneben hängenden Flügelgemälde ($62^1/_2$ *cm* hoch, 24 *cm* breit), von denen im letzten Hefte das eine den hl. Paulus, im gegenwärtigen das andere den hl. Johannes darstellende als Lichtdrucktafel erscheint, in Bezug auf Zeichnung, Ausdruck, Färbung einen entschiedenen Fortschritt. Sie erscheinen als die ersten Gemälde der kölnischen Schule, welche den herkömmlichen Weg verlassen, enger an die Natur sich anschliefsen und nicht nur die Umrisse, also die Zeichnung betonen, sondern auch die malerischen Eigenschaften mit bis dahin unbekannter Sorgfalt pflegen. Mit grofser Bestimmtheit machen sich hier die Konturen geltend, die als braune Linien die ganze Figur beherrschen und ihr eine durchaus klare und bestimmte Gestaltung geben, aber die Farbe erscheint nicht nur als deren Ausfüllung, sondern als durchgebildete Malerei. Daher sind die Lichter, welche früher die Hauptstellen (Stirn, Nasenrücken, Kinn) markirten, hier ganz fein und zart vertrieben, die Augenbrauen nicht mehr als blofse Linien, sondern als Haarstreifen behandelt, die Nasen nicht mehr hakenförmig, die Lippen sind sorgsamst modellirt, ebenso die Hände, wenn auch noch in befangener und ungeschickter, man möchte sagen hölzerner Weise. Die Karnation ist gelblich und ohne krasse Schattirungen, das Kolorit der Gewänder warm und tief, die Uebergänge von den lichten Höhen zu den dunklen Tiefen

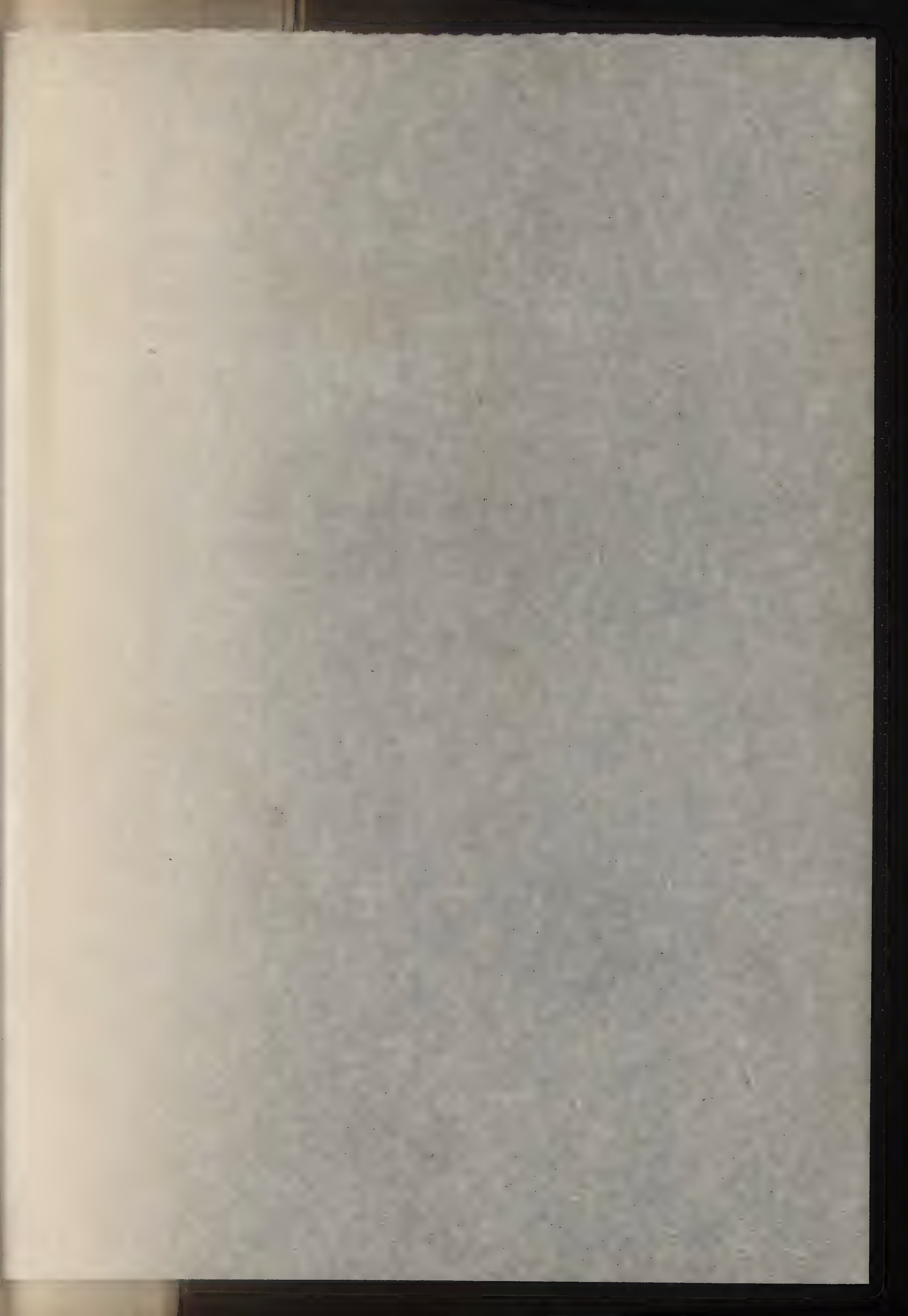
vollziehen sich in ganz zarten Abstufungen. Das Bestreben, zu individualisiren, gibt sich deutlich zu erkennen im Gesichtsausdrucke und in der ganzen Haltung. In Bezug auf letztere entspricht die Figur des hl. Paulus noch mehr der herkömmlichen Art durch ihre Bewegung und namentlich durch die durchaus plastische Art, wie die Falten geordnet sind, die nicht nach der Natur, also nach keiner zurechtgelegten Draperie, sondern nach, man möchte sagen, architektonischen Gesetzen gebildet sind, welche die nur für die Bauwerke arbeitenden und deshalb mit Recht von ihnen abhängigen Bildhauer konstruirt hatten. Daher würde auch gerade diese Figur des hl. Paulus mit Leichtigkeit und Sicherheit genau in Holz oder Stein zu übertragen sein. Viel weniger gilt dieses von der Figur des hl. Johannes, bei der die Bewegung eine viel weniger gebundene, der Faltenwurf ein viel freierer, so kühn und selbständig ist, dafs er die Vermuthung nahe legt, einem Modelle gefolgt zu sein. In der Technik ist der Schöpfer dieser Bilder als ein grofser Meister zu betrachten, der Gold und Farbe vollständig beherrscht, letztere ebensogut zu lasiren wie zu decken versteht und die Gravirnadel zum Auspunzen des Grundes mit der Sicherheit des geübtesten Goldschmiedes handhabt. Die Blatt- und Thierornamente, die den Goldfond beleben, sind zwar hingehaucht, aber von vorzüglicher Stilisirung und erstaunlicher Bestimmtheit, dazu noch heute so glanzvoll und klar, als wären sie erst vor Kurzem ausgeführt, in jeder Hinsicht durchaus musterhafte Vorbilder.



2

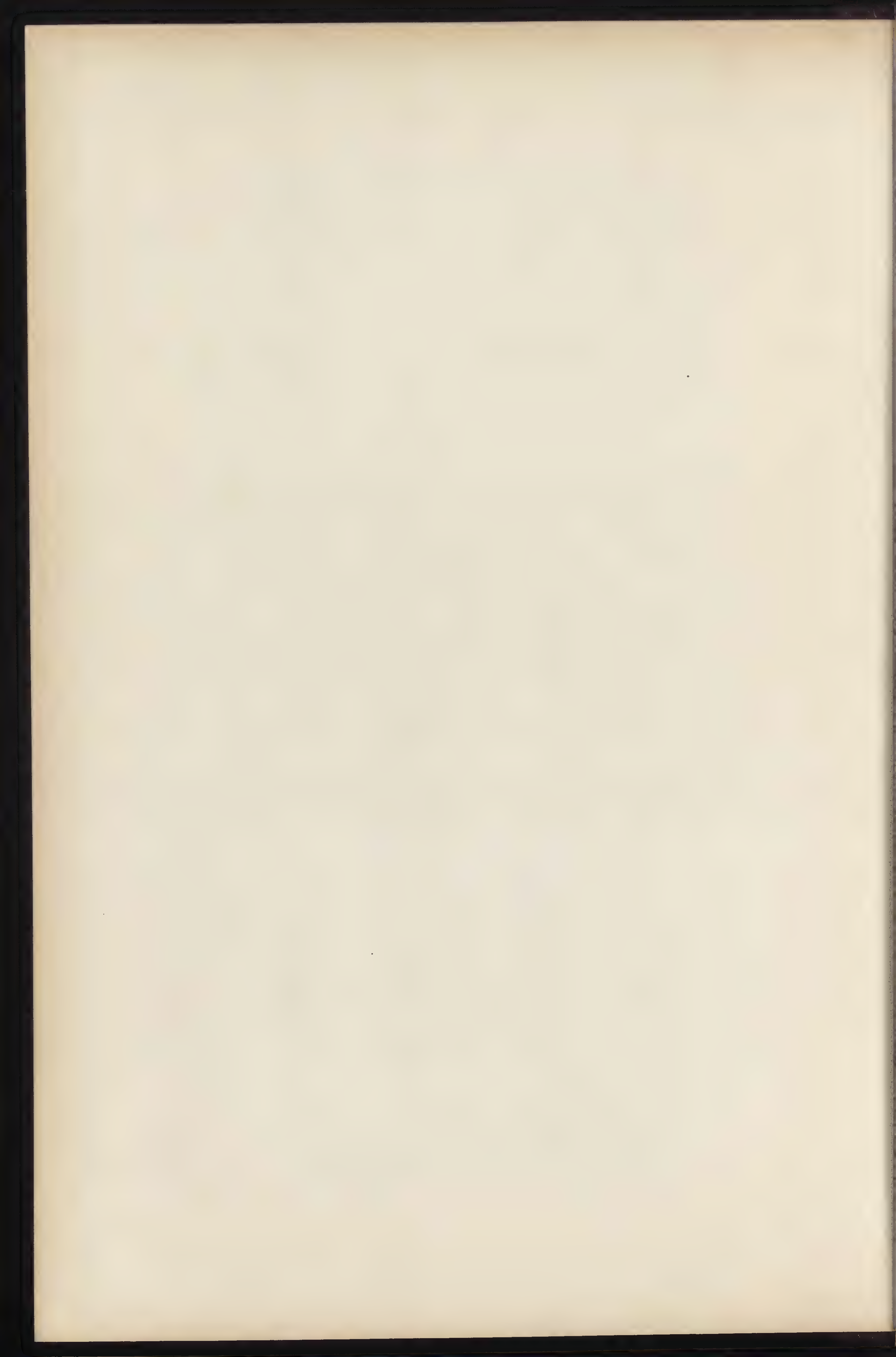
Fragen wir nach der Bestimmung dieser beiden Flügel, so lassen die Male der mit Lilienendigungen versehen gewesenen Bänder und der beiden Schlöfschen auf den übrigens noch in ihrer ursprünglichen Färbung erhaltenen Rückseiten nicht den geringsten Zweifel, dafs sie die Thüren eines Schrankes oder Schreines gebildet haben, vielleicht eines Sakramentshäuschens, da das Spruchband in der Hand des hl. Johannes mit der Stelle Apoc. VII, 14 auf das Waschen im Blute des Lammes, dasjenige in der Hand des hl. Paulus, Hebr. XI, 39, auf die Bewährung durch das Zeugnifs des Glaubens hinweist.

Wird endlich nach dem Alter dieser Bilder gefragt, so kommen wir in eine gewisse Verlegenheit, da die zahlreichen Eigenthümlichkeiten, die sie mit den frühgothischen Tafelbildern der kölnischen Schule theilen, ihre Zurückführung in den Anfang des XIV. Jahrh. zu erfordern scheinen, manche Umstände aber, und zwar nicht nur die entschiedenen Fortschritte, die sie jenen gegenüber bekunden, zu einer erheblich späteren Datirung nöthigen, bis an die Zeit von Meister Wilhelm. Von ihm meldet bekanntlich die Limburger Chronik, dafs er „der beste Mahler in allen deutschen Landen", dafs „er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebt". Ihn erwähnen bekanntlich kölner Urkunden öfters von 1358 bis 1378 (in welchem Jahre er als bereits gestorben bezeichnet wird), und wenn die *„pictura super domo civium"*, also die Malerei oben im Rathhause, die er urkundlich für 290 Mk. ausführte, noch in einigen aus dem Hansasaale stammenden, jetzt im Kreuzgange des Museums aufbewahrten Resten von Wandgemälden erhalten ist, so können wir uns von seiner Malweise eine begründete Vorstellung machen, obwohl diese Reste arg verletzt sind und daher die photographische Wiedergabe sehr erschweren. Es handelt sich hierbei namentlich um die lebensgrofsen Brustbilder (vielleicht Propheten), von denen Schnaase: „Geschichte der bildenden Künste" Bd. VI S. 393, bereits zwei in kleinen, recht mangelhaften Abbildungen gebracht hat. Vielleicht lassen die drei hier zum Abdrucke gelangten Zinkographien, denen sehr sorgfältige photographische Aufnahmen zu Grunde liegen, die Eigenart des Meisters hinreichend erkennen, um das oben angeführte





Altkölnisches Gemälde im städtischen Museum zu Köln.



Lob der Limburger Chronik begreiflich zu machen, denn alle drei Köpfe verrathen ein für diese Zeit ganz ungewöhnliches Streben nach Naturwahrheit, verhältnifsmäfsig am wenigsten *Fig. 1*, welche die bis dahin gebräuchlichen geschlitzten Augen und in den Winkel geschobenen Pupillen u. s. w. noch ziemlich stark zeigt, viel mehr *Fig. 2*, welche schon eine gröfsere Freiheit auch in der Augenbildung offenbart, zumeist aber *Fig. 3*, welche sogar auf die Pupille das spielende Licht zaubert und auf einem modernen Gemälde unter andere gemischt den so frühen Ursprung kaum würde erkennen lassen. So bestimmt und gut auch diese Bilder gezeichnet sind, die malerischen Vorzüge stehen im Vordergrunde. Die mächtig gewölbten Stirnen sind sorgsam modellirt bis in ihre feinsten Fältchen, die Brauen ganz durchgearbeitet ohne getüftelt zu sein, die Lippen schwer, fast etwas trotzig, aber voll Empfindung, die Haare zwar noch ziemlich stark stilisirt aber fein durchgeführt, die Hände, insoweit erkennbar, dem Modell erfolgreich nachgebildet; die Farben leuchtend warm und mit vielem Fleifse abgetönt. Gerade den bis dahin vorhandenen Wandmalereien gegenüber, also speziell denen des Domchores, die wohl zu dessen Einweihung (1322) vollendet wurden, sowie den im Chore der St. Severinskirche neuerdings entdeckten (vergl. Kölnische Volkszeitung 1887 Nr. 104 II. Bl. und Nr. 139 I. Bl.) bezeichnen diese Reste aus dem Hansasaale eine grofse Ueberlegenheit. Sie legen aber auch gerade ihrer sorgsamen Detailausführung wegen den Gedanken nahe, dafs ihr Urheber mehr Tafel- als Wandmaler gewesen sei. Es läfst sich nun nicht verkennen, dafs unsere beiden Flügel mit diesen Wandmalereien eine gewisse Verwandtschaft zeigen, welche bereits Dr. Thode in einem zu Köln gegen Ende des vorigen Jahres gehaltenen Vortrage angedeutet hat. Wenn sie von derselben Hand (also von der des Meisters Wilhelm) herrühren, dann gehören sie ohne Zweifel zu seinen früheren Arbeiten. Jedenfalls sind sie jenen Wandmalereien viel ähnlicher, als die zahlreichen Tafelbilder, die mit seinem Namen schon Jahrzehnte hindurch allgemein in Verbindung gebracht werden; wir meinen den St. Klaraaltar im Kölner Dom, die Madonna mit der Wickenblüthe im Kölner Museum, die Madonna mit der Erbsenblüthe im Germanischen Museum, das Veronikabild in der Münchener Pinakothek u. s. w. An diesen ist der Fortschritt in Bezug auf die Tiefe der Empfindung, die Anmuth der Erscheinung, die Weichheit der Modellirung, den Schmelz der Farbe so unverkennbar, dafs sie einen anderen, einen späteren Meister voraussetzen, dem freilich Wilhelm die Wege geebnet hat. Wir tragen daher kein Bedenken, diese zuletzt genannten Bilder und die zahlreichen ihnen ähnlichen, wenn auch nicht gleich bedeutenden, in den Ausgang des XIV. und in den Anfang des XV. Jahrh. zu versetzen. Dadurch würde auch die Lücke besser ausgefüllt, welche bis jetzt die Geschichte der kölnischen Malerschule zwischen Meister Wilhelm und Stephan liefs.



1



3

Hoffentlich tragen weitere Beobachtungen und Vergleichungen, namentlich aber urkundliche Ermittelungen zu noch genauerer Aufklärung dieser Frage bei, welche um so wichtiger ist, als es sich um die innigsten und zartesten Gebilde nicht nur der deutschen Malerei handelt.

Zum Schlusse darf auch die praktische Bedeutung unserer beiden Flügelgemälde nicht ganz unerwähnt bleiben, der vorbildliche Werth, den sie für die ausübenden Künstler haben, namentlich für Maler, insoweit es sich besonders um Altargemälde in frühgothischen Kirchen handelt, für Glasmaler, welche ihnen manche dankbare Motive zumal in Bezug auf Konturirung, Farbenwechsel u. s. w. entlehnen können, auch für Goldschmiede, denen die Behandlung des Goldgrundes allerlei Fingerzeige gibt. Auch die dekorative Art, wie die Architektur hier zur Verwendung gelangt ist und die vornehme Gestaltung der Inschrift, bietet mancherlei lehrreiche Gesichtspunkte.

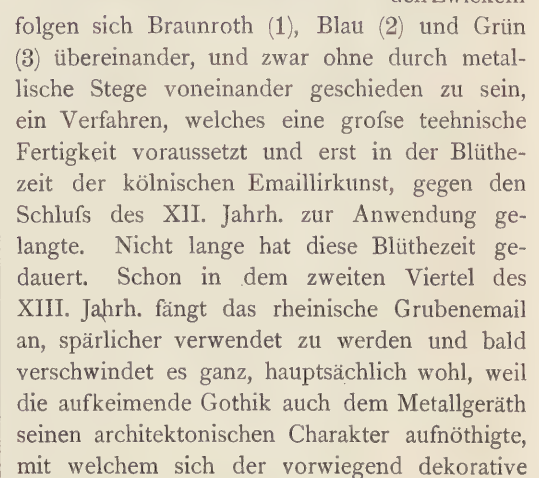
Schnütgen.

Emaillirte romanische Borte.

(Mit Abbildung.)



Der hier in $^2/_3$ der natürlichen Gröfse abgebildete Emailstreifen befindet sich im Kunstgewerbe-Museum zu Köln und rührt ohne Zweifel von einem der vielen Schreine her, welche früher die Reliquienaltäre der kölnischen Stifts-Kirchen schmückten und in ihnen zahlreicher als irgendwo sich erhalten haben, wenn auch zum Theil in sehr desolatem Zustande. Alle übertrifft an Gröfse, Reichthum und Pracht der Dreikönigen-Schrein, an dem auch die Schmelzkunst (von den Kölner Goldschmieden im XII. Jahrh. und bis gegen Mitte des XIII. Jahrh. mit höchster Bravour gepflegt) ihre Triumphe gefeiert hat, ohne indefs zu figürlichen oder gar scenischen Darstellungen (wie in vollendeter Weise am St. Heribertus-Schrein zu Deutz und an dem St. Maurinus-Schrein in der Schnurgassen-Kirche zu Köln) ausgebildet zu sein. Im Allgemeinen gingen nämlich die Darstellungen auf diesen Schmuckstücken über den Kreis geometrischer Musterungen und dem Pflanzen- wie Thierkreise entnommener Motive nicht hinaus, zumal wenn es sich um horizontale Streifen zur Verzierung der Sockel und Simse, oder um vertikale für die lisenenartigen Einfassungen handelte. Diesem Gebiete gehört auch die vorliegende Borte an, auf der die Thiere, die schmalen Umrahmungsstege und die schraffirten oberen Ecken in Metall ausgespart und vergoldet (nur in ihren sporadischen Gravuren mit etwas rother, resp. blauer Masse ausgestrichen) alle übrigen Theile, nachdem die obere Metallschicht ausgehoben, (émail champlevé — Grubenschmelz) mit verschiedenfarbigem Email ganz gefüllt sind. Die Thiere (theils der Natur nachgeformte, theils auf Phantasie beruhende Gebilde) haben als Hintergrund (*a*) einen mitteldunkelblauen Ton, der an der Oberfläche etwas durchsichtig und für die Kölnischen Schmelzwerkstätten (im Unterschiede von denen an der Maas und in Limoges) charakteristisch ist. Die darüber befindlichen Bogenstreifen (*b*) sind weifslich gehalten. In den Zwickeln folgen sich Braunroth (1), Blau (2) und Grün (3) übereinander, und zwar ohne durch metallische Stege voneinander geschieden zu sein, ein Verfahren, welches eine grofse teehnische Fertigkeit voraussetzt und erst in der Blüthezeit der kölnischen Emaillirkunst, gegen den Schlufs des XII. Jahrh. zur Anwendung gelangte. Nicht lange hat diese Blüthezeit gedauert. Schon in dem zweiten Viertel des XIII. Jahrh. fängt das rheinische Grubenemail an, spärlicher verwendet zu werden und bald verschwindet es ganz, hauptsächlich wohl, weil die aufkeimende Gothik auch dem Metallgeräth seinen architektonischen Charakter aufnöthigte, mit welchem sich der vorwiegend dekorative Emailschmuck minder gut vereinte.



Schnütgen.

Die Restaurirung von Kirchen betreffend.

II.



n Bezug auf die Restaurirung des Inneren alter Kirchen hat als Regel zu gelten, dafs im Zweifel alles darin Vorhandene möglichst zu erhalten, möglichst schonend zu behandeln sei. Wie einfach und natürlich diese Regel auch lautet, so ergeben sich doch, wo sie zur Anwendung kommen soll, oft nicht geringe Schwierigkeiten, welchen es denn auch, wenigstens theilweise, beizumessen ist, dafs sie erfahrungsmäfsig oft unbefolgt blieb, nicht ganz selten sogar das gerade Gegentheil davon geübt ward. So geschah es nicht blofs während der Periode des Kunstverfalls, sondern auch zu einer Zeit, auf deren Schöpfungen wir bewundernd hinblicken — wir meinen die Periode der Gothik. In der begründeten Ueberzeugung, dafs diese Kunstweise eine höhere, wenn nicht gar, wenigstens dem Prinzip nach, die höchste Entwickelungsstufe der Architektur erstiegen habe, drängten deren Meister vielfach durch Eigenes früher Geschaffenes zurück, dessen Verschwinden wir mit Recht beklagen, selbst wenn es durch Vollendeteres ersetzt ward. Wie rücksichtslos demnächst die Förderer der, von der Tradition und dem Volksgeiste sich abwendenden sog. Renaissance und weiter, in verstärktem Mafse, des in französischer Hofluft aufgeschossenen Barock- und Zopfstiles in unseren mittelalterlichen Kirchen gewirthschaftet haben, bedarf nicht erst näherer Darlegung. Die auf das Delirium des Roccoco gefolgte Revolution konnte nur zerstören. Soweit nach Ablauf derselben die wieder erwachte altchristliche Gesinnung, in Verbindung mit der Romantik, auf dem Kunstgebiete die Oberhand gewann, machte naturgemäfs der Drang sich geltend, wieder gut zu machen, was während der letzten Jahrhunderte, namentlich an den mittelalterlichen Kirchen, gesündigt worden war. Leider artete dieser Drang vielfach in einen gewissen Uebereifer aus, welcher sich hauptsächlich durch Zerstören oder Beseitigung von Solchem kundgab, was dem Stil oder dem ursprünglichen Plan der alten Kirche zuwiderlief, dessen Stelle dann meistentheils leer blieb. Solchem Vorgehen gegenüber, wie es auch heutzutage noch, bald in gröfserem, bald in geringerem Mafse, vorkommt, betonen wir die oben aufgestellte Regel. Für dieselbe treten schon im Allgemeinen Rücksichten der Pietät ein, welche wir von dem Vorfahren zur Ehre Gottes Errichtetem, meist im Laufe der Zeit Vielen Liebgewordenem, dann wenigstens schulden, wenn es sich um Gegenstände von technischem und materiellem Werth handelt. Stellt sich die Beseitigung solcher Gegenstände auf Grund höherer Rücksichten als nothwendig heraus, worüber erst bewährte Kunstkenner gehört werden sollten, so ist möglichst für deren Aufbewahrung an irgend einem geeigneten Orte Sorge zu tragen. Stets bedenke man, dafs Zerstören, Wegschaffen gar leicht ist, nicht so aber, das Beseitigte durch schlechthin Mustergültiges, dem betreffenden Baue in jeder Hinsicht sich Anpassendes zu ersetzen. Insbesondere gilt dies dann, wenn es sich um die Beseitigung von Altären aus der Zeit der Stilentartung handelt. Selbst in dem nicht selten sich darbietenden Falle, dafs ein schwulstiger Altarkolofs aus der Zopfzeit den hinteren Theil eines gothischen Chores, dessen Schlufsfenster verdeckend, zur Ungebühr ausfüllt, soll man denselben so lange fortbestehen lassen, als man sich nicht in der Lage befindet, stilgerechte Farbenfenster und einen kunstreichen, scharfer Kritik Stand haltenden Hochaltar herzurichten. — Beim Restauriren alter Kirchen pflegt durchgängig die Altarfrage eine Hauptrolle zu spielen, da seit dem Vordringen der Renaissance ein sozusagen systematischer Vernichtungskrieg gegen die alten, für barbarisch beziehlich für dem Kindesalter der Kunstübung angehörend erachteten Altäre geführt wurde. Wir unsererseits sollen nun nicht, wie schon gesagt, Namens des Mittelalters Wiedervergeltung üben; wo aber die obwaltenden Verhältnisse dazu drängen oder wenn überhaupt die Beschaffung eines neuen Altars sich als nothwendig erweist, fragt es sich, welcher Art und Gestalt derselbe werden soll. Hierorts können nur wenige Bemerkungen in Bezug auf diese, der Erörterung gar viele Seiten darbietende Frage Platz finden. Verhältnifsmäfsig leicht ist deren Beantwortung, wenn der Altar in einer Kirche gothischen Stils aufgerichtet werden soll. Ein mit bemalten Flügeln versehener Holzschnitzaltar verdient da, unseres Erachtens, unbedingt den Vorzug. Reichen zu einem solchen die Mittel nicht aus, so bieten sich einfachere alte Muster in so grofser Zahl

dar, dafs eben nur das Wählen unter denselben eine Schwierigkeit bildet. Glücklicherweise besitzen wir in dem prächtigen, mit vielen Illustrationen ausgestatteten Altarwerk des Frankfurter Stadtpfarrers Münzenberger ein treffliches Hülfsmittel, um dieser Schwierigkeit zu begegnen.

Als weniger unzweifelhaft gestaltet sich obige Frage, wenn es sich um die Errichtung eines Altars in einer Kirche romanischen Stils handelt, wie denn auch thatsächlich die bezüglichen Meinungen der Kunstkenner auseinander zu gehen pflegen. Um uns, wie es hier geboten ist, möglichst kurz zu fassen, sprechen wir ohne Weiteres unsere Meinung dahin aus, dafs auch solchen Falles dem gothischen Stil der Vorrang gebührt, weil, wie früher dargelegt, dieser Stil, im Verhältnifs zu dem ihm vorhergegangenen, eine höhere Entwickelungsstufe einnimmt und eine weit vielgestaltigere Entfaltung ermöglicht. Aus letzterem Grunde geben wir sogar dem späteren gothischen Stil den Vorzug, mögen auch gewisse Puristen in den „Fischblasen" und in sonstigen komplizirten Zirkelschlägen und Kombinationen eine Entartung desselben erblicken, ein Vorwurf, welcher, soweit es sich um Bauliches im engeren Sinne des Wortes handelt, eine gewisse Berechtigung in sich schliefsen mag.

Das eben von den Altären Gesagte hat auch auf die sonstigen Ausstattungsgegenstände, die Taufbecken, Kanzeln, Orgelbühnen, Chorstühle u. s. w. Anwendung zu finden, immer unter dem Vorbehalt, dafs der Freiheit des künstlerischen Schaffens ein gewisser Spielraum bleibt, die Nachahmung der alten Meister nicht in pedantische Prinzipienreiterei ausartet.

Wo nur irgend im Laufe der letzten Jahrhunderte die dazu erforderlichen Mittel sich vorfanden, war man bemüht, aus den Kirchen alles, dem damals herrschenden Aufklärungsbedürfnifs Zuwiderlaufende zu beseitigen und besagtem Bedürfnifs Entsprechendes an die Stelle zu setzen. Namentlich galt Solchem keine Schonung, was dem Gottesdienst einen mehr oder weniger mysteriösen Charakter verlieh, den Durchblick nach allen Richtungen hin hemmte. So mufsten denn die Chorschranken, die Lettner, die Triumphkreuze, die Farbenfenster weichen, die den „finstern" Geist des Mittelalters athmenden Wandmalereien unter weifser Tünche verschwinden.

Will man einer Kirche durch Restaurirung ihre ursprüngliche Würde und Weihe zurückgeben, so versteht es sich von selbst, dafs man das zur Ungebühr Beseitigte oder Beschädigte möglichst so, wie es ursprünglich war, wiederherstellt. Das ist nun freilich leicht gesagt, aber schwer gethan, um so schwerer, als, abgesehen davon, dafs es dazu noch sehr an tüchtigen, stilkundigen Meistern fehlt, bei nicht wenig wohlmeinenden, glaubenstreuen Kirchenbesuchern gewisse angeerbte Vorurtheile bestehen, welche auf möglichste Schonung Anspruch machen können. Wir denken da namentlich an die Forderung eines freien Hinblicks auf den Hochaltar, mit welcher die Lettnerfrage auf das Engste zusammenhängt. Es ist der Frage früher bereits in dieser Zeitschrift (Bd. I Sp. 238) näher getreten worden; dieselbe verdient eine eingehende, besondere Behandlung. Hier sei nur gesagt, dafs die Bedeutung des Chores, als des Priesterhauses[1]), gewissermafsen des Sitzes der heiligen Geheimnisse, durch irgend einen Abschlufs als solcher gekennzeichnet werden mufs. Kein berücksichtigenswerthes Bedenken steht jedenfalls dem Anbringen eines Triumphkreuzes oberhalb dieses Abschlusses entgegen, von welchem Kreuze ein alter Liturgiker sagt, dafs es den in die Kirche Eintretenden sofort kund thun soll, „wer Herr im Hause ist".

Wir wenden uns einem Gebiete zu, auf welchem, allem Anscheine nach, lange noch durch Fallen das Gehen gelernt werden mufs. Es ist die Malerei von den Farbenfenstern. Nicht wenige sind darum mifslungen, weil die Entwürfe dazu von Staffeleimalern herrührten, welche zufolge der Art ihrer Kunstübung, auf das zu den Farbenfenstern zu verwendende Material, die Besonderheiten ihrer Stilisirung und technischen Behandlung nicht die gebührende Rücksicht zu nehmen vermögen, weil sie allzusehr darauf bedacht zu sein pflegen, hübsche Bilder anzufertigen, gegen die Regeln der Anatomie und der Perspektive nicht zu verstofsen, überhaupt dem „modernen Auge" möglichst Wohlthuendes anzufertigen. Solche, das zu Schaffende über-

[1]) Der lutherische Prediger Dr. Luthardt sagt: „In der christlichen Gemeinde tritt die ganze Gemeinde zum Altar. Sie ist selbst eine priesterliche geworden — ein Volk von Priestern." (Ueber christliche Kunst S. 5.) Auf Grund dieses, nach der katholischen Kirchenlehre irrgläubigen Satzes, mögen Protestanten den Lettnern sich abhold erweisen.

dies erheblich vertheuernde Theilung der Arbeit zwischen dem Staffelei- und dem Glasmaler, mufs vermieden werden. Es ist nicht möglich, durchgreifende Regeln über die Art, in welcher figurirte Farbenfenster auszuführen sind, aufzustellen. Der Charakter des Bauwerks, die Gestalt der betreffenden Fensteröffnungen, der Ort, welchen dieselben einnehmen und Sonstiges noch hat dabei in Betracht zu kommen. So sind z. B. die Schlufsfenster eines Chors anders zu behandeln, als die an den Seitenwänden befindlichen, die des Hauptschiffes anders, als die der Nebenschiffe. Unter keinen Umständen ist aufser Acht zu lassen, dafs es sich um dekorative Flächenmalerei handelt, dafs ein harmonisches, nicht durch Kontraste gestörtes Zusammenstimmen der Farben anzustreben ist, dafs dramatisch bewegte Gruppen, zumal wenn sie mit Fensterstöcken in Konflikt kommen, nicht am Orte sind, endlich dafs stets das beste Material verwendet werden mufs. Speziellere Anleitung findet sich bereits in dieser Zeitschrift (Bd. II Sp. 1—4) durch deren Herausgeber ertheilt, auf welche wir hiermit verweisen. Sofern, sei es aus ökonomischen Rücksichten, sei es um die Kirche weniger zu verdunkeln, von Figuren abgesehen wird, empfehlen sich für frühgothische Bauten sogen. Grisaillen, für solche späteren Ursprungs Butzenscheiben. In beiden Fällen sind die Fenster durch eine farbige Krönung und Einfassung zu beleben, bei Butzenscheiben, die sich zwischen denselben ergebenden Räume, verschiedenfarbig zu halten. Noch sei der Rath ertheilt, dafs man, so lange es am erforderlichen Gelde oder am rechten Meister fehlt, um in jeder Hinsicht Mustergültiges zu Stande zu bringen, den Fenstern einen augenfällig provisorischen Charakter verleihen möge; überhaupt sei vor dem Drange gewarnt, Alles gleich hintereinander fertig zu stellen. Das Beste erfordert, der Regel nach, Zeit.

Die zugleich einfachste und billigste, dem Verschönerungstrieb sowohl, als dem Reinlichkeitssinn eine gewisse Befriedigung gewährende Prozedur ist die Uebertünchung alter Kirchen. Der Tüncherquaste fällt im Inneren der Kirchen nur allzu oft die Rolle zu, welche das Scharireisen an den Aufsenwänden derselben spielt. Bevor man zu erstgedachtem Instrument seine Zuflucht nimmt, ist zu untersuchen, ob nicht durch eine frühere Uebertünchung Wandmalereien begraben worden sind. Ergibt die Enttünchung das Vorhandensein von solchen, welche, nach dem Urtheil von Sachverständigen, erhalten zu werden verdienen, so hat der mit der Wiederherstellung derselben zu Betrauende ihre Eigenart möglichst zu schonen, Selbstverleugnung in jeder Beziehung zu üben, sich auf das Nothwendigste zu beschränken, auf den jetzt herrschenden Geschmack keinerlei Rücksicht zu nehmen. Nicht weniger Selbstverleugnung wird übrigens von Seiten Derjenigen erfordert, welchen die Restaurirung im Allgemeinen obliegt. Ueber wie manche zum Vorschein gekommene alte Wandmalerei ist nicht, mittels der zuvorgedachten Quaste, abermals sofort ein Leichentuch gebreitet worden, aus Furcht vor den Archäologen und vor den, mitunter recht kostspieligen Weiterungen, welche dieselben veranlassen würden. — Ergibt ein neuer Anstrich sich als unabweisbar, so läfst sich, auch wenn nur sehr mäfsige Geldmittel zur Verfügung stehen, doch nach Anleitung alter Muster, durch Bemalung der Schlufssteine und der Gräte, Verzierung der Gewölbkappen, ornamentale Quadrirung der Wandflächen u. s w. eine wohlthuende, farbenfreudige Gesammtwirkung erzielen. Freilich erheischt dies eine gewisse künstlerische Begabung und Ausbildung, ein gewisses Verständnifs der Architekturformen auf Seiten des die Arbeit Ausführenden, Erfordernisse, an welchen es erfahrungsmäfsig nur allzu oft gefehlt hat. So wird man, um hierfür nur einen Beleg vorzuführen, fast ausnahmslos finden, dafs die Kanten der Kappen romanischer Kreuzgewölbe von unseren Anstreichern bemalt werden, um dieselben möglichst als Gräte erscheinen zu machen! Nehme man es auch hier, bei dem Uebertragen der Arbeit ja nicht leicht mit der Personenfrage.

Bei Restaurirungen von Kirchen pflegen die Fufsböden weniger Beachtung zu finden, als ihnen zu Theil werden sollte. Im Laufe der Zeit erlitten dieselben meist namhafte Veränderungen; namentlich wurden sie vielfach erhöht. Demzufolge finden sich die Füfse der Säulen oder Pfeiler vergraben, die Dimensionsverhältnisse im Allgemeinen gestört. Selbstverständlich empfiehlt sich die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes; mitunter wird dadurch zugleich die Trockenlegung der Seitenmauern bedingt. Die erforderliche neue Beplattung ist, wenigstens im Chore, mehrfarbig gemustert herzurichten, auch von den Schiffen, etwa mittels Verwendung verschiedener Hausteinsorten, Eintönigkeit fern zu halten.

Nicht ohne ein gewisses Bedenken berühren wir noch eine heikle Materie; wir meinen das Verhältnifs der Geschenkgeber zu den Kirchen, welchen wohlzuthun sie beabsichtigen. Gar viele Erfahrungen thun dar, dafs deren Opferwilligkeit sich leicht als schädlich erweist. Durchweg verlangen die, nur höchst ausnahmsweise mit gediegener Kunstkenntnifs versehenen „Wohlthäter", dafs ihrem Geschmack Rechnung getragen wird. Es gibt nun aber zwei Hauptsorten von Geschmack, einen guten und einen schlechten; letztere Sorte ist in der Regel da vorhanden, wo es an tieferer Einsicht fehlt. Ueberdies wird nicht selten, lediglich auf Grund persönlichen Beliebens, die Bevorzugung irgend eines Künstlers oder einer gewissen Kunstanstalt ausbedungen. Wie viele Farbendrucke und sonstige fabrikmäfsig angefertigte Dutzendwaare aus irgend welcher „Masse", ja wie viele mifsrathene Farbenfenster haben nicht solcher Gestalt in Kirchen Platz genommen! Sogar Einbrüche in wesentliche Konstruktionstheile, um, beispielsweise, Standbilder an Orten aufzustellen, wohin solche nicht gehören, könnten wir bezeichnen. Gewifs würde vorkommenden Falles durch Zuspruch von sachkundiger Seite her nicht schwer zu erwirken sein, dafs statt des einer Kirche zugedachten Gegenstandes dessen Geldwerth dargebracht wird.

Zum Schlufs sei noch einer, mit dem eben Gesagten in einem gewissen Zusammenhang stehenden Betrachtung Ausdruck gegeben. Nur dann erfüllt die Kunst ihren Beruf, wenn dieselbe auf die Gesammtheit des Volkes bildend einwirkt. Dazu kann die Tagespresse mächtig fördernde Beihülfe leisten, was dieselbe denn auch in der Art anstrebt, dafs sie reichlich, ja überreichlich Theater- und Concertberichte erstattet, auf Ausstellungen figurirende Erzeugnisse der Profankunst bespricht, — ob oder in wie weit im rechten Sinne, mag hier dahin gestellt bleiben. Nur die kirchliche Kunst geht im grofsen Ganzen genommen, leer aus. Und doch ist gerade sie es, welche jenem Beruf am wirksamsten zu entsprechen sich eignet. Während aller wahrhaft schöpferischen, aus der Geschichte hervorleuchtenden Kunstperioden war die religiöse Kunst denn auch tonangebend. Mit der mittelalterlichen, vom Volksbewufstsein getragenen, aus demselben genährten Kunstherrlichkeit ging es zu Ende, als zufolge des Hereinbrechens der Renaissance die Kunstübung nicht mehr nach dem Altare hin gravitirte. Abermals finden wir uns vor einen Wendepunkt gestellt. Auch auf dem Kunstgebiete ist der Kampf zwischen dem christlichen Idealismus und dem Materialismus oder Sensualismus entbrannt. Die letzterem nicht huldigenden Zeitungen sollten dies auch dadurch bethätigen, dafs sie für die Sache der kirchlichen Kunst eintreten. Eines sonderlichen Opfers bedarf es zu diesem Zwecke nicht. Mögen sie etwa nur den, bisheran den, nur die wenigen Sportsleute interessirenden Pferderennen gewidmeten Raum jener Kunst zuwenden, im Uebrigen fortfahren, den Interessen aller sonstigen Art zu dienen.

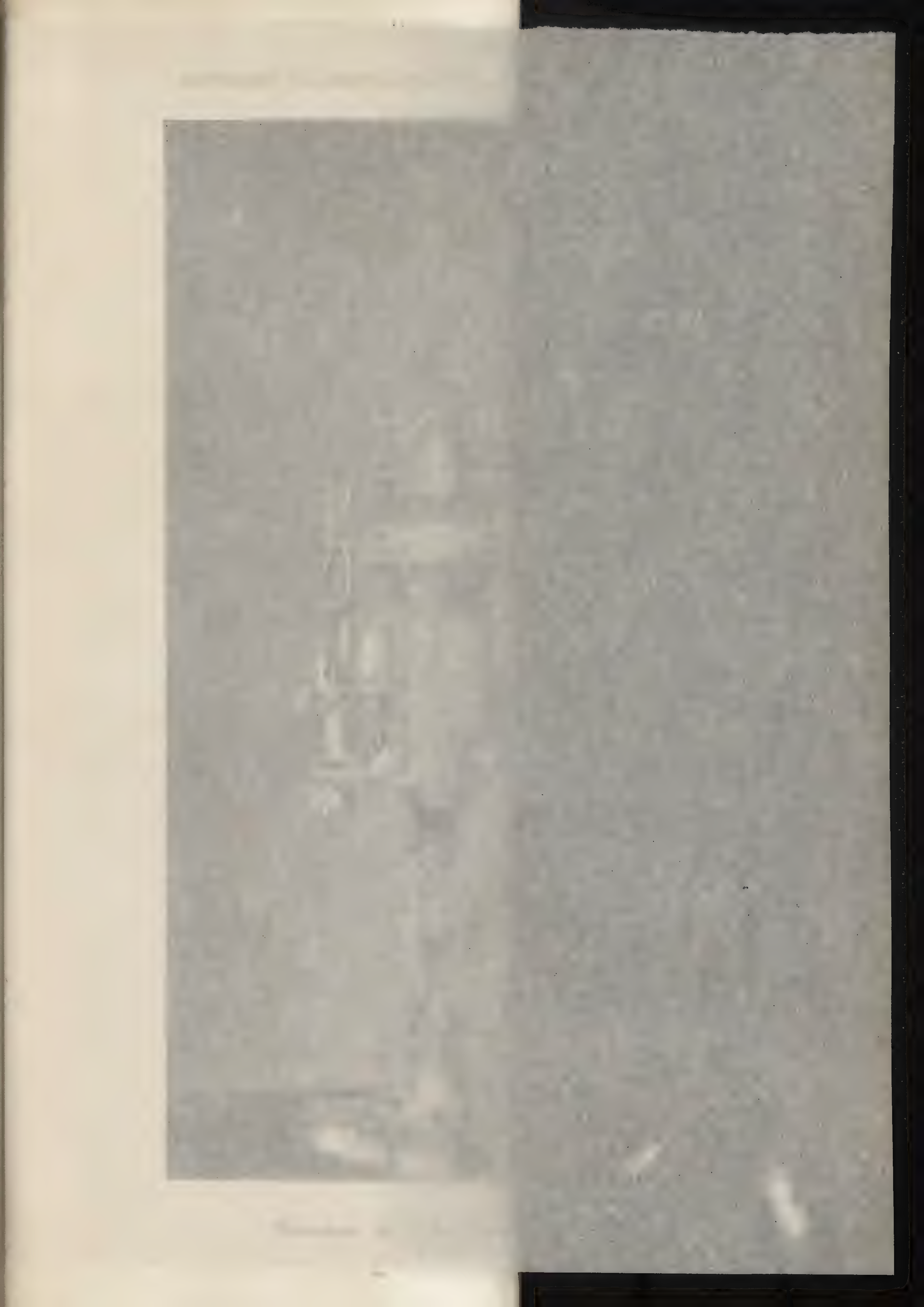
A. Reichensperger.

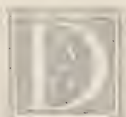
Gothische Monstranz.

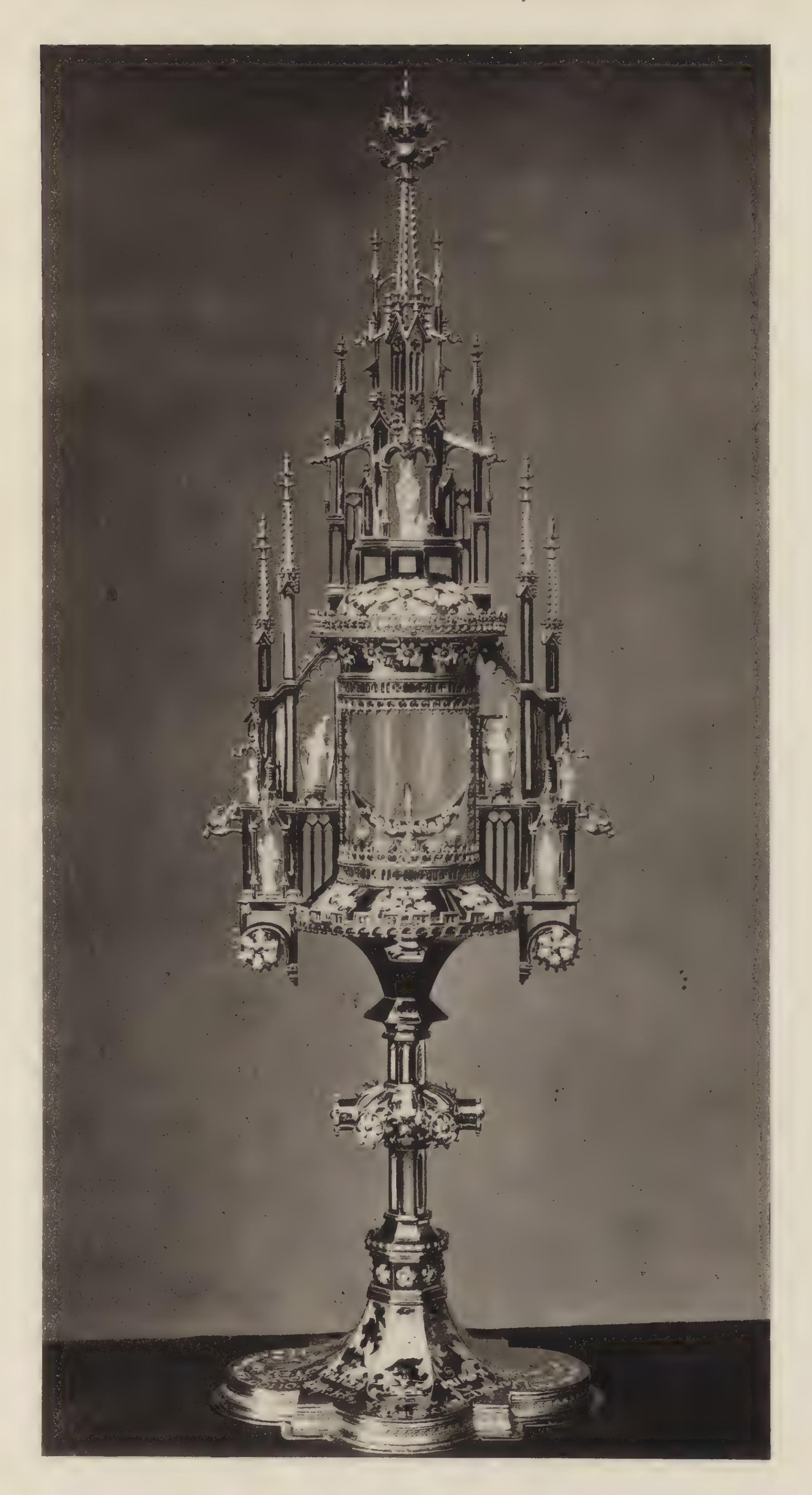
Mit Lichtdruck (Tafel IX).



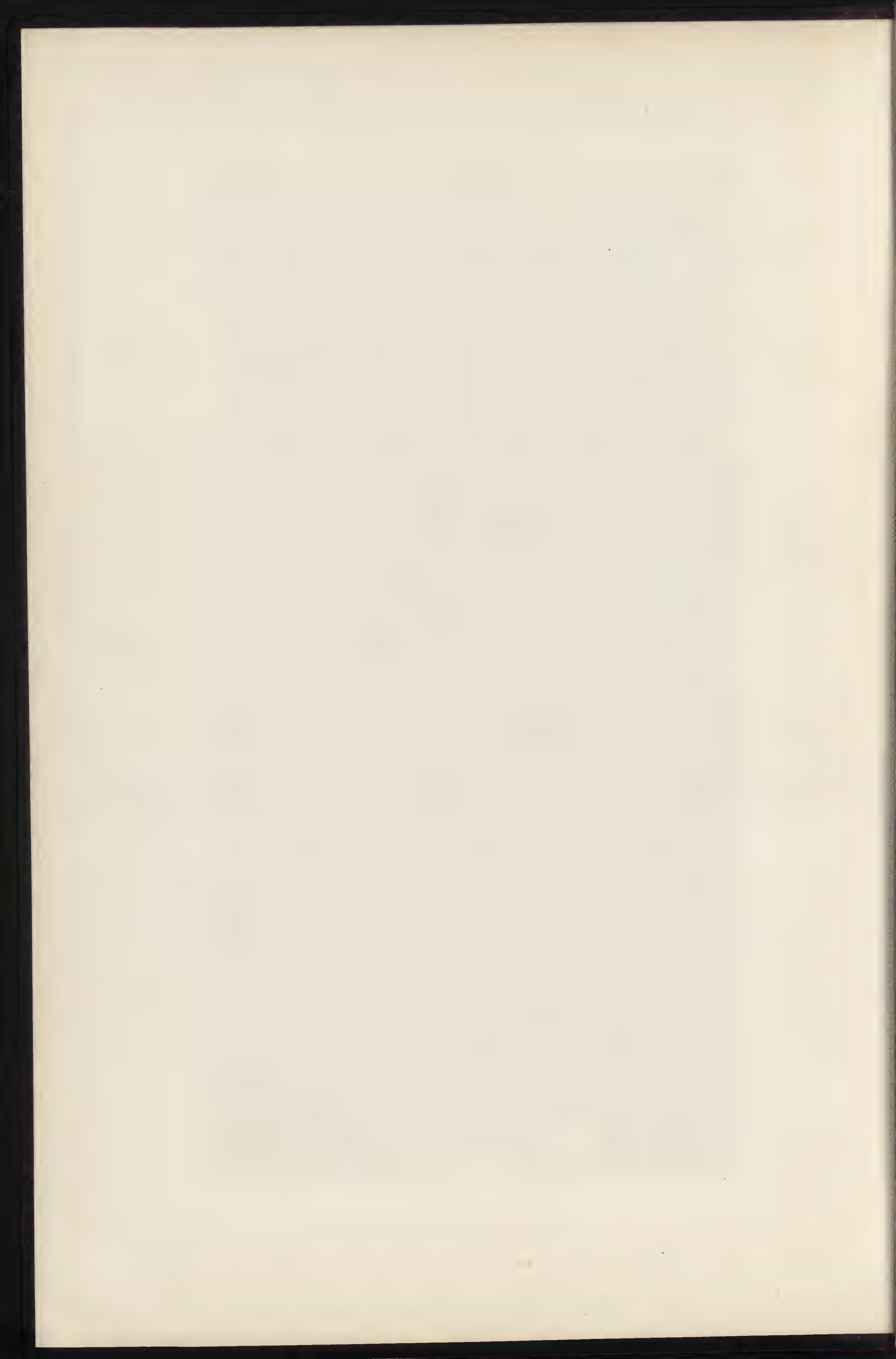
Die hier abgebildete der Münsterkirche in Bonn gehörige Monstranz hatte so viele Beschädigungen, Verstümmelungen und Umbildungen (unter letzteren Ersatz des Cylinders durch einen viereckigen Glasbehälter) erfahren, dafs ihr fernerer Gebrauch eine gründliche Restauration unbedingt erforderte, bei der leider auch die alte ohnehin stark verletzte Feuervergoldung nicht erhalten werden konnte. Diese Restauration hat Goldschmied Wüsten in Köln auf's Beste besorgt im unmittelbaren Anschlusse an die früher von ihm hergestellte Boppardér Monstranz, die offenbar aus derselben Werkstätte hervorgegangen ist. Dafs diese in Mainz sich befunden habe, läfst folgende ohne Rücksicht auf die punzirten Laubwerkornamente auf dem Fufse der Bonner Monstranz eingravirte Inschrift vermuthen: VENBLIS · CLER9 · ZDARIVS · MOGVNTINVS · BIS · DEPRÆDATÆ · ECCLÆ · STI · CASSII · BONNEN · EX · COMPASSIOE · DONO · DT · AO · 1589. Von einem Mainzer Kleriker der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. ihrer nothwendigsten Utensilien zweimal vollständig beraubten Bonner Kirche aus Mitleid geschenkt, wird sie wohl auch in Mainz entstanden sein, wo die Goldschmiedekunst in der gothischen Periode in grofser Blüte stand. Die weitere







Monstranz der Münsterkirche in Bonn.



Inschrift: ANN · SVPER · SEQVESTRAT · PRÆFECT · CHABAN · HVIC · ECCLES · R · C · A · C · MDCCCIV · SVB I · F · LÖLTGEN PRIMO · PAROCHO meldet, wann die Umwandelungen an der Monstranz vorgenommen worden sind, die zumeist ihre jetzige Restauration nöthig gemacht haben. In der erneuerten Form ist sie wegen ihrer schönen Verhältnisse, wegen ihrer klaren Anordnung und ihrer edlen Entwickelung ein durchaus mustergültiges Schaugefäfs, welches verdient, nachgeahmt zu werden. — Aus dem in die Breite entwickelten daher achttheiligen Fufse entwickelt sich naturgemäfs der achtseitige Schaft und der ebenfalls achtseitige Trichter erweitert sich zu dem runden Lilienzinnenfries, dessen rosettengeschmückte Schräge den Glascylinder aufnimmt. Diesen flankiren zwei hübsch gegliederte durchsichtige Strebepfeiler-Konstruktionen, deren aufragende Fialen den Mitteltheil mit dem Aufsatze verbinden. Ein über Eck gestellter Baldachin (mit dem neuen Statuettchen des hl. Martinus) bildet dessen Mittelpunkt, ein sechseckiges Thürmchen mit schlankem Krabbenhelm die Bekrönung. So findet das 66 *cm* hohe Ostensorium seinen in jeder Hinsicht befriedigenden Abschlufs, durch seine soeben vollendete Restauration wieder in die Form gebracht, in der es kurz vor Mitte des XV. Jahrh. aus der Werkstatt seines Meisters hervorgegangen ist. Schnütgen.

Nachrichten und Ausstellungen.

Den künftigen Hochaltar der Marienkirche zu Hannover betreffend.

Mit Abbildung.

Als unser hochgeschätzter Mitarbeiter Herr Geistl. Rath Münzenberger mir vor einigen Monaten gelegentlich Entwurf und Programm zu dem Hochaltar der Marienkirche von Hannover zeigte, auf welchen namentlich durch die grofsmüthige Stiftung des hl. Vaters die Aufmerksamkeit in den weitesten Kreisen hingelenkt war, entsprach seine Beurtheilung desselben meinen Anschauungen derart, dafs ich ihm meine Freude darüber ausdrückte, eine schriftliche Darlegung dieses Urtheils für unsere Zeitschrift erwarten zu dürfen. Ich brachte sie um so lieber zum Abdrucke, als ich in ihr nicht die Spur von irgend etwas persönlich Verletzendem fand, vielmehr nur eine durchaus ruhige und sachliche Erörterung.

Obgleich diese Eigenschaften mir nicht in demselben Mafse die lange Erwiderung auszuzeichnen schienen, welche Herr Architekt Hehl in Hannover mir einsandte, so habe ich ihr doch die Aufnahme nicht versagen wollen, bis auf zwei kurze Sätze, welche die Kritik in keiner Weise berühren.

Ich füge sofort die auf Grund des Manuskriptes erfolgte wiederum sehr schonende Replik des Herrn Münzenberger bei, zugleich dessen Erklärung, dafs er in eine weitere Diskussion über diese Angelegenheit sich nicht einlassen werde. D. H.

Erwiderung.

Zu dem im 2. Hefte des II. Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen, von dem Herrn Stadtpfarrer Münzenberger verfafsten Mittheilungen über den künftigen Hochaltar der neuen St. Marienkirche zu Hannover seien dem Unterzeichneten folgende Bemerkungen gestattet:

Herr Münzenberger übt eine Kritik des Altars bezüglich seiner Architektur und Bildwerke auf Grund einer „leichten Skizze des Entwurfs" sowie „der Bedingungen für die zur Ausführung ins Leben gerufene Konkurrenz". Diese Skizze besteht aus einer im ungefähren Mafsstab von 1 : 50 gehaltenen, aus freier Hand flüchtig gezeichneten und hektographisch vervielfältigten Darstellung des Altars, von ca. 8 *cm* Breite und 21 *cm* Höhe. Schon diese Angaben dürften genügen, um erkennen zu lassen, dafs bei Anfertigung dieser Skizze es sich lediglich darum handelte, den an der Wettbewerbung theilnehmenden Künstlern die für die Gemälde bezw. Bildwerke bestimmten Stellen zu weisen, nicht aber um die architektonische Gestaltung des Altars genau zu veranschaulichen. Letztere ist vielmehr nach der im Monate Januar d. J. ausgeschriebenen Wettbewerbung für die Gemälde und Bildwerke, deren Abmessungen nahezu feststanden, durchgearbeitet worden, und erst nach viermonatlicher emsiger Thätigkeit hat die im Mafsstab 1 : 10 von dem unterzeichneten Architekten der St. Marienkirche gefertigte Entwurfszeichnung dem Herrn Bischof von Hildesheim zum Zwecke der Uebersendung an den hl. Vater vorgelegt werden können. Ohne diesen wirklichen Entwurf überhaupt nur gesehen zu haben, hat Herr Münzenberger — ich bedauere, dies konstatiren zu müssen — eine Kritik desselben geschrieben. Da er selbst sagt, dafs ihm das Bestreben der Urheber des Werkes im Anschlufs an alte Vorbilder dasselbe zu Stande zu bringen „so durchaus sympathisch ist", so soll auch „mit einigen Bemerkungen nicht zurückgehalten werden", welche die Gründe für die gewählte Form, Ausschmückung und Ausführung des Altarwerkes darlegen.

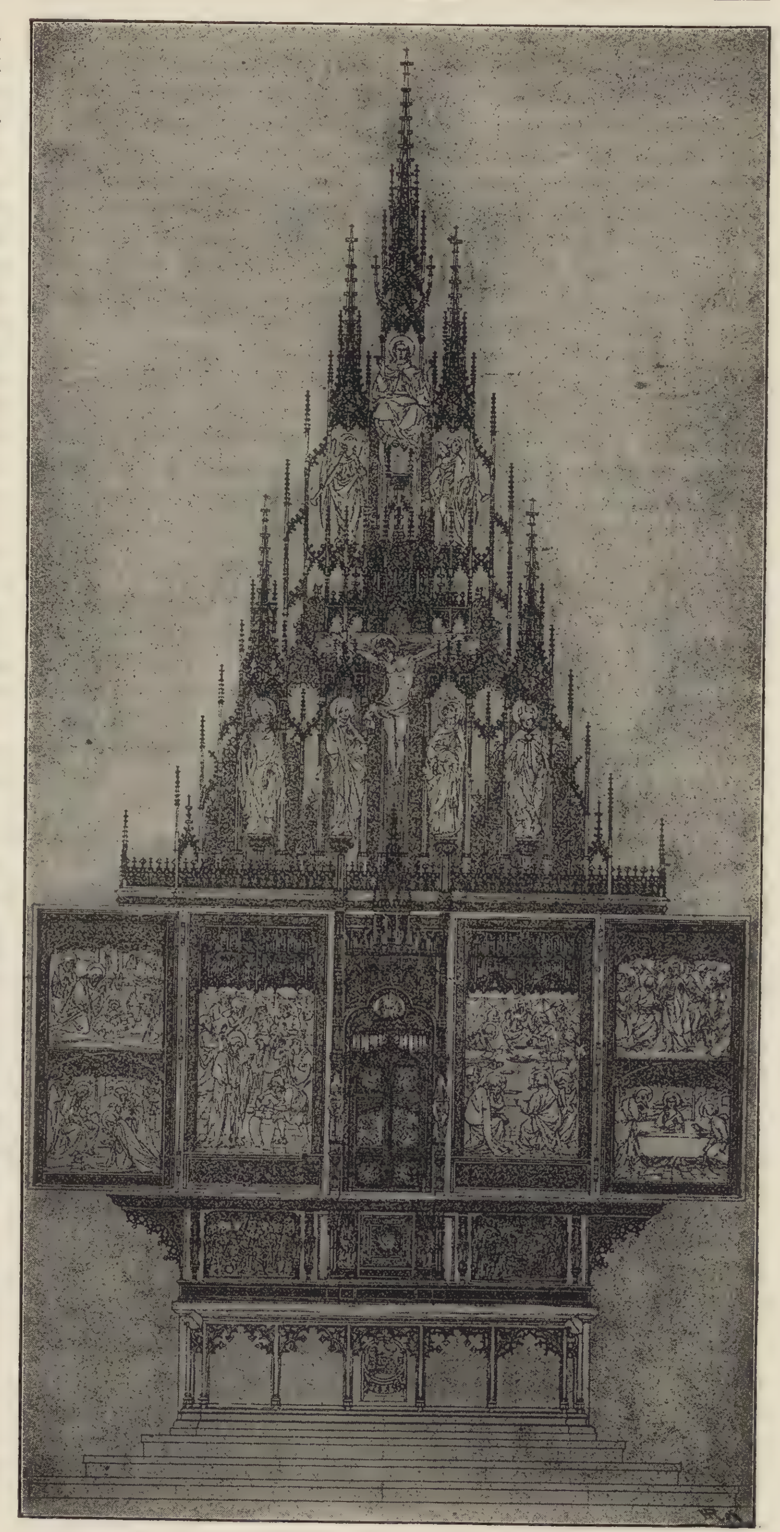
Von einem Altarbau unserer Zeit, in einem neuen Kirchengebäude, verlangt man mehr als dafs dasselbe sich lediglich als eine Nachbildung der Werke des Mittelalters darstellt. Gewifs soll er sich in den Einzelformen und deren Durchbildung den besten Vorbildern jener Zeit anschliefsen, in dem Gesammtaufbau jedoch von ihnen möglichst unabhängig sein, der räumlichen Gestaltung des Kirchengebäudes sich anpassen, den bestehenden kirchlichen Vorschriften, namentlich der instructio Clementina (1705) entsprechen und für den Altardienst sich praktisch erweisen. In vorliegendem Falle tritt zu diesen Anforderungen noch die weitere, den Altar in der äufseren Erscheinung als das grofsartige Geschenk des hl. Vaters zu kennzeichnen, was er gelegentlich der goldenen Hochzeitsfeier des Abgeordneten Dr. Windthorst, der Marienkirche zu Hannover spendete. Allen diesen Forderungen zu genügen, wäre bei einem strengen Festhalten an den Formen, die den alten „Altarbauten dortiger Gegend in so charakteristischer Weise eigenthümlich sind", nicht möglich gewesen. Die meisten dieser in der Zeit von 1375—1475 entstandenen Altaraufsätze besitzen einen geradlinigen oberen Abschlufs, was, wie Herr Münzenberger in seinem Werk über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands, S. 53, treffend bemerkt, „gewifs nicht als ein Fortschritt bezeichnet werden kann" gegenüber dem besondern Schmuck, den einzelne frühgothische Altäre in ihren freien Endigungen besitzen. Bei einer Mensalänge von 3 *m* hätte ein solcher gradlinig abgeschlossener Flügelaltar bei richtigem Verhältnifs seiner einzelnen Theile zu einander nur eine Höhe von 5 *m* über dem Fufsboden besessen, zu der nicht unbeträchtlichen Höhenentwickelung des Kirchenschiffes von 21 *m* in entschiedenem Mifsverhältnisse sich befunden, nicht einmal bis zur Oberkante der Chorfensterbänke gereicht, überhaupt einen kleinlichen Eindruck und nicht denjenigen einer grofsartigen Stiftung hervorgerufen. Es mufste schon deshalb auf eine ausgebildete Bekrönung des Altars Rücksicht genommen werden. Aber noch ein anderer Umstand tritt hinzu, welcher die Wahl einer solchen zu begründen wohl geeignet sein dürfte. Weitaus der gröfste Theil der mit Darstellungen aus dem Leben des Heilandes ausgestatteten Flügelaltäre des Mittelalters enthält mit Recht als Haupt- und Mittelstück die Kreuzigungsgruppe, diejenige Darstellung, auf welche die das Gotteshaus betretenden Christen vor Allem ihre Blicke hinlenken sollen. Durch die Anordnung eines Expositions-Tabernakels in der Mitte des Altarschreines wird jene Darstellung von dort verdrängt, für die Bestimmung des Altares, als dem Orte, wo das Kreuzesopfer Jesu unblutiger Weise erneuert wird, ist sie jedoch zu bezeichnend, als dafs man ihr seitlich des Tabernakels oder gar in den Flügeln den Platz anweisen dürfte. In meinem Altaraufsatze dagegen kommt die Kreuzigungsgruppe wieder an eine hervorragende Stelle des Altares und kann solche Abmessungen erhalten, dafs sie Ersatz für das in den mittelalterlichen Kirchen so häufige grofse Triumphkreuz bildet, das da jedem Kirchenbesucher sagen soll, wer der Herr im Hause ist. In richtiger Weise ist dies schon bei dem Flügelaltar zu St. Wolfgang, vielleicht dem künstlerisch bedeutendsten der österreichischen und süddeutschen Altarschreine, zum Ausdruck gebracht. Letztere werden wohl stets als Vorbilder gelten, wenn es sich um ausgebildete Altarbekrönungen handelt, welche, wie Herr Münzenberger S. 73 seines Werkes sagt, als „leicht und schlank aufgebaute Aufsätze ebensowohl dem Altar selbst als den dahinter befindlichen Fenstern zum Schmuck gereichten."

Wenn nun nach dem Vorstehenden die Anordnung eines Altaraufsatzes geboten erscheint, was liegt näher als dafs der Architekt sich diejenigen Süddeutschlands für die Gesammtansicht seines Werkes zum Muster nimmt und dasselbe, in den Einzelheiten festhaltend an den alten ehrwürdigen Formen, entsprechend selbstständig ausbildet? „Ist man ihrer", so heifst es in der Vorrede des erwähnten Altarwerkes S. 5, „dann Herr geworden, so mag man in ihrem Geiste immerhin originell sein und jene Formen nach berechtigten Anforderungen unserer Zeit in altem Sinne weiter ausgestalten, sowie solcher Fortschritt ja auch bei der mittelalterlichen Altarkunst im Laufe der Jahrhunderte in so interessanter Weise wahrnehmbar ist." Hierzu war willkommene Gelegenheit beim Entwurf des Altars für die Kirche zu Hannover geboten, welche zwar in den Formen des XV. Jahrhunderts gebaut, in ihrer Grundrifsgestaltung und äufseren Erscheinung jedoch unabhängig von den Werken jener Zeit ist, vollends in der Konstruktion und Ausführung, welche der Technik der Gegenwart entsprechen. Handelt es sich um die Errichtung eines neuen Altars in einem Gotteshause aus der Zeit des Mittelalters, so würde es nicht nur „mehr als bedenklich", sondern verwerflich sein, „von vornherein von den Formen des alten Altars keck abstrahiren, vielleicht gar ohne sie irgend studirt oder gewürdigt zu haben, und an ihre Stelle eine ganz neue in der alten Kunst unerhörte Art zu setzen." (Vorrede zum Altarwerk Nr. 3.) Im vorliegenden Falle aber gewähre man dem Künstler Freiheit und lasse ihn durch sein Werk einen weiteren Beitrag liefern zur praktischen Lösung der Frage, wie ein Tabernakel mit einem Flügelaltar am Passendsten zu verbinden sei.

Zur Richtigstellung einzelner Bemerkungen der Kritik, die sich ebenfalls auf die vorgenannte provisorische Orientirungsskizze beziehen, sei nach Fertigstellung des wirklichen Entwurfes noch Folgendes gesagt: Der Altarunterbau, welcher weder „sehr reich gehalten", noch „in der Mitte ein gröfseres quadratisches Feld mit gothischem Mafswerk und rechts und links zwei flache Bogennischen besitzt, zeigt 5 einfache spätgothische Blenden, in deren mittelster eine Darstellung des *Agnus Dei* sich befindet.

Der Baldachin des Tabernakels ist durchaus nicht „viel zu grofs und über alle Gebühr hinabgezogen", sondern hat nur 1,30 *m* Höhe und nimmt da seinen Anfang, wo auch das seitliche, die Figurengruppen des Schreines abschliefsende Baldachinwerk beginnt, 2,30 *m* über der Mensa, 1,50 *m* über dem Fufspunkt der Monstranz. Als solche ist diejenige, welche seitens der Centrumsfraktion zu Windthorst's goldener Hochzeit für die St. Marienkirche gestiftet wurde, für die Abmessungen des Tabernakels mafsgebend gewesen. Letzteres befindet sich 1,80 *m* über dem Suppedaneum, so hoch also, dafs die ausgestellte Monstranz über dem Kopfe des celebrirenden Geistlichen überall sichtbar bleibt, welcher dieselbe auch ohne Zuhülfenahme einer höheren Treppenleiter erreichen kann. Die bei mittelalterlichen Altären „konstante Regel", dafs die mittlere Nische „in irgend einer Weise wenigstens vor den seitlichen hervorragt", ist befolgt und hätte Herr Münzenberger dies selbst aus der provisorischen Skizze erkennen müssen.

Ihr gegenüber hat die Bekrönung des Altars im Entwurf eine gänzlich andere Lösung gefunden und erinnert selbige nichts weniger als an den Blaubeurener Altaraufsatz mit seiner mageren, die Architektur doch vernachlässigenden Ausbildung. Die Figuren, welche innerhalb der Altarbekrönung ihren Platz haben, sind 0,95 *m* hoch, und Bildwerke solcher Abmessung dürften doch nicht mehr als „diminutiv" zu bezeichnen sein, auch wenn sie 4,70 *m* über dem Kirchenfufsboden Aufstellung finden.



Sehr gewagt ist die Behauptung, dafs bei den norddeutschen Altären des Mittelalters „das Figuren- und Gruppenwerk den bei weitem gröfsten Raum" einnähmen. Auf den ersten Blick scheint dies freilich der Fall zu sein, eine eingehende Messung führt jedoch zu einem andern Ergebnifs. Die Ansichtsfläche des ganzen Altarschreines sammt Predella zu derjenigen der Bildwerke verhält sich bei dem Altare zu

Lüneburg 1:0,33, zu Grönau 1:0,38, Schleswig 1:0,39, Wismar (Georgskirche) 1:0,39, Gronau b. Alfeld 1:0,40, Güstrow 1:0,51, Museum zu Braunschweig 1:0,60. Das Schreinwerk und die Predella des Hannoverschen Altars haben, abzüglich der Expositionsnische 10,61 ▢ *m* Flächeninhalt, von welchem 4,84 ▢ *m* auf die reine Ansichtsfläche der Gemälde und Bildwerke entfallen, ersteres verhält sich demnach zu letzterem wie 1:0,45. Dem Gesammtflächeninhalt des Aufsatzes = 9,00 ▢ *m* steht eine Ansichtsfläche von den Bildwerken = 2,72 ▢ *m* gegenüber, so dafs sich ein Verhältnifs von 1:0,30 ergibt. Den Vergleich mit den Verhältnifszahlen obiger — notabene bis auf Gronau in dem Altarwerke Münzenberger's selbst veröffentlichter — mittelalterlichen Schöpfungen wird den Verfasser das Hinfällige seiner Behauptung erkennen lassen und gleichzeitig den Beweis liefern, dafs der Altar für Hannover in der Abwägung des Figuralen und Ornamentalen das richtige Mafs hält. Was das Letztere in seiner vermeintlichen hervortretenden Ueberfülle anbelangt, so weifs jeder Künstler und Kunstkenner, dafs in der Zeichnung und vollends in einer sehr kleinen Handskizze Alles reicher wirkt, denn in der Ausführung, und bei dem Entwurf eher etwas zu viel als zu wenig am Platze ist. Die Mittheilung, dafs „dem Altarschrein rechts und links Verbreiterungen durch ein angehängtes Weinlaub-Rankwerk hinzugefügt sind", könnte bei manchem Leser den Glauben erwecken, dafs es sich hier um guirlandenartige Gebilde handle, wie sie die Kunst der Renaissance liebte. In Wirklichkeit sind es jedoch in festem architektonischem Rahmen entwickelte Ornamente, welche den seitlichen Abschlufs des Altarschreines bilden und die Ausladungen der Predella ganz naturgemäfs fortführen. In der erwähnten provisorischen Skizze sind die Ornamente nur 7 *mm* breit, 40 *mm* hoch gezeichnet, und aus diesen minimalen Abmessungen einer flüchtigen Handzeichnung glaubt Herr Münzenberger ersehen zu können, dafs „ähnliche Motive, aber doch in ganz anderer Weise stilistisch aufgefafst, sich häufig bei bayrischen und tyroler Altären findet".

Vor Allem sind die Angaben bezüglich der für die Kunstwerke aufzuwendenden Geldmittel richtig zu stellen. Wer die Kritik liest, könnte zu dem Glauben kommen, als befleifsige man sich äufserster Sparsamkeit, wo doch ein so namhafter Betrag seitens des hohen Geschenkgebers zur Verfügung gestellt ist. In Wirklichkeit ist das gerade Gegentheil der Fall. Den Betrag von 14 050 *M* setzte das Programm für die Herstellung der Gemälde und Bildwerke freilich fest. Nachdem jedoch die Wettbewerbung geschlossen ist und die preisgekrönten Künstler mit Auftrag versehen sind, stellen sich die Honorare wie folgt: Für die Gemälde 6300 *M*, für die Bildwerke, sowie das gesammte Schnitzwerk des Altarschreines, seiner Bekrönung einschliefslich der Polychromie 25 000 *M*, zusammen 31 300 *M*. Von den zur Verfügung stehenden 50 000 *frcs.* = 40 000 *M* verbleiben demnach 8700 *M*. Hierfür sind zu beschaffen: Der Stufenunterbau, Stipes und Mensa des Altares, die gewöhnlichen Tischlerarbeiten des Altaraufsatzes, die reich verzierten bronzenen Thüren des Tabernakels und dessen innere Ausschmückung, die Aufstellung des Altares, sowie die Kosten des Wettbewerbes und diejenigen des Entwurfes. Jeder und namentlich derjenige, der da weifs, wie selten augenblicklich in der Darstellung und Durchbildung gothischer Formen gewandte Zeichner sind, deren der Architekt zur Förderung seiner Pläne unbedingt bedarf, und welches Honorar selbige für ihre Leistungen beanspruchen, wird gestehen müssen, dafs die oben genannte Summe zur Bestreitung aller dieser Kosten eine gewifs geringe ist und für die beabsichtigte Ausstattung des Altares mit stilgerechten Leuchtern, dem Kruzifix und Mefspult kaum ausreichen dürfte.

Weit mehr als gegen die Anordnung und die Architektur des Altares richtet sich die Kritik gegen die gewählten Darstellungen. Dafs der Altar vorzugsweise ein Sakraments-Altar sein soll, und alle Darstellungen sich auf das allerheiligste Altarssakrament beziehen, ist richtig, dagegen hat auch Herr Münzenberger nichts einzuwenden; aber dafs eine Anzahl derselben, welche nun einmal althergebracht sind, hier fehlen, das befremdet ihn sehr. Nach seinen Ausführungen hat es den Anschein, als habe man absichtlich das Althergebrachte vernachlässigt und Neues, ja Fremdes an seine Stelle gesetzt. Es ist dem jedoch nicht so. Die Darstellungen am Altar sind von ihm f ü r s i c h betrachtet und beurtheilt worden, nicht aber, wie es geboten ist, im Zusammenhang mit der sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche. Hätte er Kenntnifs von dieser gehabt, so würde er sein Urtheil wohl geändert haben, denn alle die Begebenheiten aus der heiligen Geschichte, eine grofse Anzahl der Heiligen, deren Bilder das Mittelalter an seinen Werken anzubringen pflegte, sind an andern Plätzen der Kirche dargestellt, wo sie dem Volke weit näher gerückt sind und deutlicher erscheinen als in dem engen Rahmen des immerhin entfernt stehenden Hochaltares; in den Glasfenstern. In der Marienkapelle: Die Verkündigung, Darstellung im Tempel, Flucht nach Egypten, Christus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Himmelfahrt, Sendung des hl. Geistes; in der Josephskapelle: Die 7 leiblichen und geistigen Werke der Barmherzigkeit, darunter Darstellungen aus dem Leben der hl. Elisabeth, Hedwig, Clemens, Martin, Vincenz von Paula, Franz Xaver, Ambrosius, Bonifacius, Carl Borromeus und Stephan; im Chor um den Hochaltar herum die Bilder der Evangelisten und abendländischen Kirchenlehrer. Die Heiligen Maria Magdalena, Cäcilia, Gertrud, Kaiser Heinrich II., Franz von Assisi sind unter andern zur Darstellung in den grofsen Fenstern der Querschiffe auserlesen. Leider

sind einstweilen keine Mittel zur Beschaffung der letztgenannten Fenster vorhanden, während diejenigen für den Chor und die Kapellen in der Ausführung begriffen sind. Herr Münzenberger sieht, dafs die von ihm empfohlenen biblischen Heiligenbilder bereits in der Kirche vorhanden sind, und er wird selbst gestehen müssen, dafs eine Wiederholung am Hochaltar doch auch ein gewisses Befremden erregt haben würde, wo aus dem „reichen Schatz der biblischen Begebenheiten" noch so manches Anziehende darstellbar ist. Wenn er Niemandem die Freiheit verkümmern will, aus diesen Schätzen zu schöpfen, warum beanstandet er denn die Darstellung der wunderbaren Brodvermehrung und der Jünger zu Emmaus, Darstellungen, die dem Künstler Gelegenheit geben können, unabhängig von alten Vorbildern in ihrem Geiste Neues zu schaffen? Bemerkt sei übrigens, dafs erstgenannte Begebenheit sich auch an dem neuen Hochaltar der St. Albanskirche zu Köln, dessen Bildercyklus wohl durchdacht ist, befindet, und dafs nach einer grofsen Photographie zu schliefsen, die Scene zu Emmaus selbst in einem alten Werke, auf dem Flügel der Epistelseite des aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Altars der altstädtischen Kirche zu Bielefeld dargestellt ist. Vor allen Dingen scheinen Herrn Münzenberger die Bilder von Ruth, Noe, Elias, Josua und Kaleb, Apollinaris und Maximus zu misfallen. Es sei darauf hingewiesen, dafs die Darstellungen aus dem Leben dieser heiligen Personen hauptsächlich darum gewählt sind, weil sie sich einem sie umgebenden Ornament von Weinlaub und Aehren passend einfügen, nicht etwa, um durchaus Fremdes zu schaffen. Denn, wenn Weinranken und Aehren am Sakraments-Altar angebracht werden dürfen, so dürfen auch zum Schmucke untergeordneter Stellen jene Personen der heiligen Geschichte erscheinen, deren Lebensereignisse zu diesen vom Heiland als sakramentale Hülle auserwählten Gottesgaben in sinniger Beziehung stehen. Wenn gesagt wird, dafs Noe zum ersten Mal in den Kreis der Altarbilder eingeführt wird, so wollen wir dies dem Verfasser des Werkes über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands, deren gröfsten Theil er durch eigene Anschauung kennt, gern glauben, aber deshalb liegt doch kein Grund vor, bei einem neuen Altare die Darstellung jenes zweiten Stammvaters der Menschheit, mit dem Gott längst vor den Patriarchen seinen Bund geschlossen, zu beanstanden?

Es ist richtig, dafs die Heiligen Apollinaris und Maximus keine Bekannten sind. Es ist aber doch zu bekannt, dafs sich das Mittelalter so streng an allgemein bekannte Heiligen oder solche des Heimathlandes nicht gehalten hat, dafs im Gegentheil die katholische Kirche, die nie und nimmer in „Nationalkirchen" sich zertheilt und absondert, die Gotteshäuser und Altäre im Norden unseres Vaterlandes auch in alter Zeit mit den Bildern eines hl. Blasius, Jodokus, Nikolaus zierte.

Und nun zu den Bildern der Altarflügel! In ihnen sollte eine Reihe von Heiligen uns entgegentreten, welche in Beziehung stehen sowohl zum allerheiligsten Altarssakrament als auch zu dem Stifter des Altars und dem durch die Stiftung Geehrten. Leo XIII. hat den hl. Thomas von Aquin, den Verfasser unserer schönsten Sakramentshymnen und des Officiums des Fronleichnamsfestes neuerdings zu grofsen Ehren erhoben und ihn hingestellt als eine von Gott entzündete Leuchte für die Wissenschaft, Bildung und Gesittung der Menschheit. Erscheint es da nicht angezeigt, ihn mit dem Patron unseres hl. Vaters in einem Bilde zu vereinigen? Bezüglich des Letzteren liegt es doch nahe, zuerst den hl. Leo den Grofsen in Vorschlag zu bringen, ohne dem um das Dogma des allerheiligsten Sakraments verdienten hl. Leo IX. zu nahe zu treten. Dafs man statt Leo I. auch Leo IX. wählen kann, wird Niemand bestreiten. Wenn aber der von unserem Papste als sein Patron verehrte Leo I. gewählt wird, dem Leo XIII. so sehr in Vertheidigung der Rechte des Papstthums und als Stifter des Friedens unter den Völkern nacheifert, so darf man mit Fug und Recht verlangen, dafs die getroffene Wahl als zweckentsprechend und vollberechtigt anerkannt werde. Der hl. Vater stiftete den Altar zur goldenen Hochzeitsfeier des Ehepaares Windthorst, welches die Vornamen Ludwig und Juliane führt. Dürfte der Gedanke, die Patrone der beiden Heiligen, welche durch Wunder des allerheiligsten Altarssakramentes ausgezeichnet sind, hier zur Darstellung zu bringen, nicht gerechtfertigt erscheinen? Oder sollen wir die Bilder dieser, dem Volke durchaus nicht fremden Heiligen darum vermeiden, weil sie nicht deutscher Abstammung sind! Auch den Maler wird die getroffene Wahl, welche einen Gegensatz von reichen Gewändern mit der schlichten Ordenstracht für die Wirkung der Bilder vortheilhaft machte, befriedigen.

Schliefslich noch ein Wort über die „Beschaffung" des Altars, wobei über die beschränkte Konkurrenz Bedenken geäufsert werden. Gegenüber der früher beliebten Art, die vollständige Ausführung solcher Aufgaben einem durch langjährige Thätigkeit bekannten und gewandten Künstler zu übertragen, wodurch eine gewisse Uebereinstimmung einer grofsen Anzahl von Altarwerken hervorgerufen ist, dürfte der Weg der engeren Wettbewerbung doch wohl der geeignetere gewesen sein, um für das hochherzige Geschenk des hl. Vaters unter den Guten das Beste wählen zu können. Es dürften auch wohl mit Genugthuung die katholischen Künstler es begrüfst haben, dafs nur an sie der Ruf zur Betheiligung an dem Wettbewerb ergangen ist. Der an 25 Künstler in Deutschland, sowie in Holland und Belgien (wo namentlich die Holzschnitzkunst entwickelt ist) gerichteten Aufforderung haben 12 durch Einsendung ihrer Werke entsprochen. Die aus dem Wettbewerbe als Sieger hervorgegangenen Meister, der Bildhauer J. A. Oor zu Roermond und der Maler A. Kleinertz zu Köln sind so anerkannt tüchtige Kräfte, dafs von ihrer Hand die künstlerisch beste Ausstattung des Hochaltars zu erwarten steht.

Es hat stets in der Absicht gelegen, die Bildhauer und Holzschnitzarbeiten des Schreines, wie auch die Polychromie, wenn irgend möglich, von einem und demselben Meister fertigen zu lassen. Aber es war doch beim Ausschreiben des Wettbewerbes nicht ausgeschlossen, dafs einzelne Künstler dem Ornamente nicht gewachsen waren; das letztere dem Bildhauer alsdann völlig zu überlassen, konnte dem Architekten nicht zugemuthet werden. Daher auch im Wettbewerb die Trennung der Polychromie, welche sich ja auf den ganzen Altar erstrecken sollte und die nach einheitlichen Grundsätzen zu fertigen ist, von den eigentlichen Arbeiten der Bildhauer. Letztere haben selbst den Wunsch ausgesprochen, den Kreidegrund an ihren Werken herzustellen, um selbige nicht der Willkür eines Vergolders zu überlassen. Selbstverständlich ist, dafs, wo Bildhauerarbeit und Polychromie in eine Hand gelegt werden kann, es geschieht; hier ist es nach dem Ergebnifs der Wettbewerbung glücklicherweise der Fall. Dafs die Polychromie sich die besten Werke alter Zeit zum Muster nehmen wird, bedarf wohl keiner besonderen Versicherung, und Hannover besitzt ja in der goldenen Tafel von Lüneburg im Museum ein unübertreffliches Beispiel, was für Alles vorzüglichen Anhalt bildet. Die Arbeiten zum Hochaltar werden sachgemäfs getrennt werden, so dafs der eigentliche Altar und der Stufen-Unterbau unabhängig von der Herstellung des Altaraufsatzes ihrer Vollendung entgegengehen können.

Mit Vorstehendem sei die Entgegnung auf Herrn Münzenberger's Kritik geschlossen.

Eine Kritik darf und soll durchaus nicht beanstandet werden, wenn sie an dem wirklichen Entwurf oder der Ausführung eines Werkes unter Kenntnifs der einschlägigen Verhältnisse und Motive geübt wird. Entschiedene Verwahrung jedoch ist einzulegen gegen eine Kritik, die geschrieben wird, ohne dafs der Verfasser den Entwurf überhaupt nur gesehen hat, noch die Gesichtspunkte kennt, die bei seiner Aufstellung mafsgebend gewesen. Solche Auslassungen, wie diejenigen des Herrn Münzenberger, sind nur zu geeignet, alle Diejenigen, die dem Werke, dafs der Vater der Christenheit unserm Vaterlande in hochherziger Weise stiftet, ihre Zeit und Kraft gewidmet haben, auf eine schwer zu rechtfertigende Art zu verdächtigen und den Glauben wach zu rufen, dafs der Hochaltar zu Hannover nicht dasjenige werde, was es sein soll: ein wohldurchdachtes und vollendetes Kunstwerk!

Während der Niederschrift dieser Zeilen erhalte ich durch die Freundlichkeit des hochwürdigsten Herrn Bischof von Hildesheim Abschrift eines Billets des Herrn Kardinal-Staatssekretärs vom 14. Mai 1889 des Inhaltes, dafs Se. Heiligkeit nach eingehendem Studium des ihm gesandten Entwurfes, sowie des Berichtes über den Stil, die Bildwerke und alle Einzelheiten des Altars, den Entwurf anstandslos gebilligt, und unter Ausdrücken des Lobes die sofortige Inangriffnahme der auszuführenden Arbeiten genehmigt habe. Diese Bewilligung spricht ein Papst aus, dessen Kunstgeschmack mit Recht gerühmt wird, und der mit den Werken der Gothik wohl vertraut, sein Urtheil nach Studium des wirklichen Entwurfes abgibt.

Hannover, im Mai 1889.

Christoph Hehl,
Architekt, Baumeister der St. Marienkirche zu Hannover.

Replik.

Auf den Wunsch verschiedener Freunde der mittelalterlichen Kunst hat der Unterzeichnete im 2. Hefte dieser Zeitschrift einige Bemerkungen zu dem Projekt des neuen Hochaltars für die Marienkirche zu Hannover veröffentlicht. Es geschah dies im Interesse des Altarbaues unserer Zeit, um darauf hinzuweisen, wie nöthig für denselben, wenn er überhaupt an die alte Kunst sich anlehne, eine möglichst sorgsame Beibehaltung der alten Art sowohl in Bezug auf den geistigen Gehalt als die äufsere Form sei. Ich habe gar nicht gewufst, von welcher Hand jenes Projekt entworfen worden war (eine Unterschrift unter den Erläuterungen war unleserlich) und habe mich auch nicht darnach erkundigt, weil es sich ja nicht um Persönliches, sondern nur um die Sache handelte. Jetzt sehe ich durch eine von dem Herrn Baumeister Hehl in Hannover herrührende Erwiderung auf meine Bemerkungen, dafs ich ohne es irgend zu wollen verletzt habe, was ich gewifs bedauere, was mir aber beim Niederschreiben jener Kritik unendlich fern gelegen hat.

Herr Hehl wirft mir nun Verschiedenes vor, worauf ich im Nachfolgenden zu antworten mich verpflichtet fühle. Zunächst tadelt er es sehr, dafs ich, wie er „konstatire", auf Grund einer kleinen, leicht hingeworfenen Skizze meine Ansicht über das Altarprojekt ausgesprochen habe. Dieser Tadel könnte vielleicht begründet erscheinen, wenn ich nicht selbst zu Eingang meiner Besprechung ausdrücklich gesagt hätte, dafs dieselbe auf Grund einer leichten Skizze des Entwurfs abgefafst worden sei. Man kann einen fertigen Altar oder eine fertige Altarzeichnung kritisiren, man kann aber auch eine leichte Skizze mit vollstem Recht der Beurtheilung unterziehen; ich meine, gerade diese Kritik könne ja nach Umständen die nützlichste sein, da an einem fertigen Altar Nichts mehr zu ändern ist und da ein Künstler zur Abänderung einer fertigen Zeichnung sich nur sehr selten versteht. Eine leichte Skizze ist aber auch noch leicht umzuändern, und darum darf man bei ihrer Beurtheilung am ersten noch hoffen, dafs die Kritik für das ganze Werk nützlich werden könne.[1]) Ich war um so mehr berechtigt zu

[1]) [Daher dürfte es sich auch empfehlen, dafs Pfarrer und Kirchenvorstände angehalten werden,

dieser Beurtheilung, da sich dieselbe nur zum allerkleinsten Theil, mit wenigen kurzen Bemerkungen, auf jene Skizze stützte, während der bei weitem gröfste und wie Herr H. selbst zugibt, bei weitem wichtigste Theil meiner Ausführung sich auf die von Herrn H. doch wohl selbst verfafsten, für die Ausschreibung der Konkurrenz von ihm der Skizze beigefügten Erläuterungen bezieht. Es wäre doch schlimm, wenn eine noch so leicht hingeworfene, aber mit fünf Seiten Erläuterungen versehene Skizze eines Altarentwurfs nicht wenigstens ein ganz allgemeines Bild des architektonischen Aufbaues u. s. w. gäbe, auf Grund dessen man nicht für den noch anzufertigenden definitiven Entwurf berechtigte Wünsche aussprechen dürfte.

Herr Hehl macht dann durch seine Erwiderung die verehrten Leser glauben, als ob ich in meiner Kritik die Anwendung eines architektonischen Aufbaues über dem Altarschrein getadelt hätte. Das ist, wie Jeder aus der ruhigen Durchlesung meiner Bemerkungen ersehen wird, mir nicht eingefallen, sondern ich habe nur meine Bedenken gegen einen solchen Aufsatz, wie Herr H. ihn projektirt hatte, ausgesprochen; wenn nach der Erklärung des Herrn H. der Altar im Stil der ersten Hälfte des XV. Jahrh. gehalten sein soll, dann pafst eben ein solcher, viel späterer Zeit angehöriger Aufsatz nicht zu demselben, was ich auch hier nur wiederholen kann.

Dafs der wegen seiner Geschichte und wegen seiner hervorragenden Bestimmung besonders wichtige Hochaltar der Marienkirche zu Hannover im Stil der alten norddeutschen Kunst gehalten werden möge, war von mir nur als Wunsch ausgesprochen. Die hierauf erfolgten Ausführungen des Herrn H. haben nur gezeigt, dafs ich nicht irrte, als ich, wenn auch nur auf Grund der leichten Skizze, den Stil des Altars als einen süddeutschen Vorbildern verwandten annahm. Ich kann aber jenen Wunsch auch jetzt nur als durchaus gerechtfertigt ansehen. Für einen als norddeutsche Backsteinkirche ausgeführten Kirchenbau hätte unseres Erachtens auch ein norddeutscher Altar besser gepafst.

Inzwischen hat nun Herr H. die mehrerwähnte Skizze zum fertigen Entwurfe ausgearbeitet, welche Ausarbeitung aber zugleich eine durchgehende Umarbeitung geworden ist, so dafs abgesehen von der Haupteintheilung des Altares ein anderes Werk jetzt vorliegt. Es hätte daher keinen Zweck, über die Berechtigung einiger früherer bezüglich des Aufbaues des Altars gemachter Ausstellungen zu sprechen, da dieselben gegenstandslos geworden sind; namentlich ist die Expositionsnische im neuen Plane wesentlich eine andere geworden, und ich will daher auch Herr H. bei seinem polemischen Exkurs gegen meine diesbezüglichen Bemerkungen nicht folgen.

Was ich bezüglich des Verhältnisses des Figuren- und Gruppenwerkes zu dem Ornament bei mittelalterlichen Altären bemerkt habe, sucht Herr H. durch Messungen alter Altäre zu widerlegen. Ich weifs nicht, wie er dieselben angestellt hat. Ich kann demgegenüber nur bitten, die alten Altäre mit der Zeichnung zu dem Hochaltar der Marienkirche zu vergleichen, und ich glaube, dafs der unbefangene Beobachter mir beistimmen wird. Uebrigens gebe ich ja gerne zu, dafs bei diesem Altare der Wunsch einer möglichst reichen Gestaltung sehr leicht zu einer mir bedenklich erscheinenden Bevorzugung des ornamentalen Theiles führen konnte. Keinesfalls aber darf doch wohl letzterm solche Wichtigkeit zufallen, dafs er sogar auf die Wahl der Figuren Einflufs ausübt. Herr H. sagt aber in seiner Erwiderung bezüglich der Wahl der heiligen Personen, die an dem Altar zu Hannover dargestellt werden sollen: „Es sei darauf hingewiesen, dafs die Darstellungen aus dem Leben dieser hl. Personen hauptsächlich darum gewählt worden sind, weil sie sich einem sie umgebenden Ornament von Weinlaub und Aehren passend einfügen, nicht etwa um durchaus Fremdes zu schaffen."

Wenn ich in meiner Besprechung des Altarentwurfs Bedenken darüber äufserte, dafs von der ganzen für den Altar bestimmten Summe nur 11050 *M* für die sämmtlichen geschnitzten Figuren und Gruppen und Flügelgemälde des Altars ausgeworfen ist, so bedauere ich, dafs Herr H. in dieser Bemerkung etwas Anderes findet, als lediglich einen weiteren Ausdruck für das oben Angedeutete, sowie den Wunsch, dafs statt des zu vielen Ornamentes mehr bildliche Darstellungen gewählt worden wären. Wenn jetzt Herr H. mittheilt, dafs im Ganzen für den Altarschrein inkl. Polychromirung 31 300 *M* bestimmt seien, während der gröfste Theil der Restsumme für Beschaffung der Altarmensa, den Tabernakel, Schrein u. s. w. verbleibe, so hätte es solcher Ausführung gewifs nicht bedurft, da sie nur Etwas widerlegt, was sich in meiner Kritik gar nicht findet. Ich hatte nur gesagt, die obige Summe von 14050 *M* sei sehr gering im Verhältnifs zu der ganzen Aufwendung, und gestatte mir jetzt zu sagen, sie sei auch sehr gering im Verhältnifs zu jenen von Herrn H. als Gesammtkosten des eigentlichen Altaraufsatzes berechneten 31 300 *M*.

Was nun die Wahl der Figuren und die von Herrn H. auf meine diesbezüglichen Bemerkungen gemachte Erwiderung betrifft, so sagt Herr H. hierüber: „Weit mehr als gegen die Anordnung und die

---

ihrer geistlichen Behörde nicht fertige Pläne zur „Genehmigung" vorzulegen, welche schon durch ihre Kostspieligkeit einen gewissen Druck auszuüben geeignet sind, sondern skizzenhafte Entwürfe, die Gestalt und Stil hinreichend erkennen, Aenderungen leicht vornehmen lassen.] D. H.

Architektur des Altares richtet sich die Kritik gegen die gewählten Darstellungen." Herr H. hat hierin vollkommen Recht, und ich würde überhaupt an eine öffentliche Beurtheilung seiner Altarskizze nicht gedacht haben, wenn nicht gerade diese seine Ausführungen mich gewissermafsen herausgefordert hätten, den Wünschen einiger Freunde zu folgen und jene Beurtheilung abzugeben. Herr H. möge es mir nicht verübeln, wenn ich bemerke, dafs nach Durchlesung seiner Erwiderung ich mich noch weit mehr als zuvor zu den in meiner Kritik ausgesprochenen Bemerkungen berechtigt und verpflichtet fühle. Es sind eben gegensätzliche Standpunkte, auf denen wir uns befinden, und solche erweisen sich durch jedes Diskutiren immer mehr als weit auseinanderliegend. Da es sich aber hier um nichts Persönliches, sondern nur um Sachliches handelt, und da die hier in Betracht kommenden Fragen für die kirchliche Kunst überaus wichtig sind, so möge Herr H. mir gestatten, meine Ansicht offen auszusprechen. Herr H. glaubt, ich hätte hinsichtlich der Wahl der Gegenstände deshalb ein Bedenken ausgesprochen, weil ich sie für sich betrachtet, nicht aber, wie es geboten sei, im Zusammenhang mit der sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche; hätte ich von dieser Kenntnifs gehabt, so würde mein Urtheil wohl anders gelautet haben. Wahrscheinlich würde ich nur noch nachdrücklicher meine Bedenken geltend gemacht haben, wenn Herr H. das „Gebot" jenes Zusammenhanges zwischen den Altardarstellungen und der sonstigeu bildnerischen Ausschmückung der Kirche damals schon ausgesprochen hätte. Die mittelalterliche Kunst weifs von diesem „gebotenen" Zusammenhange Nichts, gestaltet im Gegentheil den Altar als ein in sich abgeschlossenes Ganzes ganz selbstständig für sich, geradeso wie sie anderseits die bildnerische Ausschmückung der Wände und die der Fenster ohne Rücksicht auf die Altarbilder selbstständig hergestellt hat. Der Anschauung, als müfsten Fenster, Wände und Altar nach derselben einheitlichen Gedankenreihe bildnerisch angeordnet sein, stehe ich gegensätzlich gegenüber. Eine solche Art der Ausschmückung wird den Stempel des Gemachten aber nicht den des künstlerisch oder gar historisch Gewordenen an sich tragen. Durch ein solches „Gebot" würde der ganze geistige Gehalt einer neuen Kirche, des Bauwerkes wie der Altäre, der Malereien wie der Glasbilder, in die Hand des kirchenbauenden Architekten gelegt werden, und die ausführenden Künstler würden dadurch in ihrer Selbstständigkeit in bedrohlicher Weise eingeengt sein. Und welche Folgen würde dieses „Gebot", wenn Herr H. dasselbe durchzuführen vermöchte, für die Zukunft haben? Dafs damit für alle Zeiten die einzelne Kirche an die vom Architekten verzeichneten Motive gebunden wäre, da ja sonst jener gebotene Zusammenhang durchbrochen würde. Dann würde weiter jeder nach mittelalterlicher Art konzipirte, in seiner Darstellung aber mehr oder weniger von der „sonstigen bildnerischen Ausschmückung der Kirche" abhängig gemachte Flügelaltar alsbald als etwas geistig Unvollständiges sich darstellen, wenn die Wandmalereien oder die Bilder der Fenster unglücklicher Weise zu Grunde gingen und nicht wieder nach der alten Idee erneuert würden. Es würde endlich auch jeder neue Altar dann erst sich in seiner ganzen Bedeutung darstellen, wenn alles geistig zu ihm Gehörige, Fenster des Chores, der Kapellen, Wandmalereien u. s. w. fertig gestellt wären.

Was speziell die Wahl der Bilder und der geschnitzten Gruppen betrifft, so wird man nur dann die von Herrn H. getroffene Anordnung: auf der Innenseite der Flügel links (vom Beschauer) Darstellung der Geburt und der hl. Dreikönige, rechts Jünger zu Emmaus und Brodvermehrung, im Schrein selbst links Hochzeit zu Kana und rechts das letzte Abendmahl, während die grofse Kreuzigungsgruppe der Altarbekrönung die Stelle der Mittelgruppe des ganzen Altars vertreten soll, als eine der alten Art entsprechende ansehen können, wenn man es als gerechtfertigt annimmt, von den alten künstlerischen Traditionen das nicht Zusagende fallen zu lassen. Wird auf der linken Seite des Altars mit Bildern aus der Jugendgeschichte des Herrn begonnen, dann soll nach der alten Regel damit nach rechts in der Zeitfolge der biblischen Begebenheiten fortgefahren werden, wenn überhaupt die Darstellungen auf den Flügeln mit denen im Mittelschrein in innerer Verbindung stehen. Ist dies nicht der Fall, so werden die Flügel und der Mittelschrein für sich behandelt; in diesem Falle aber tritt dann dieselbe Regel für beide ein. Ein anderer Punkt ist noch wichtiger. Herr H. kennt die mittelalterlichen Altäre dortiger Gegend zu gut, um nicht zu wissen, dafs es dort konstante Regel war, da, wo die Kreuzigung in der Mitte zweier andern Gruppen dargestellt wurde, für diese letztern eine Passionsscene links, meist die Kreuztragung, und rechts die Abnahme vom Kreuze oder die Auferstehung anzubringen. Er wählt nun, weil der Altar als „Sakraments-Altar" gedacht ist, die Hochzeit zu Kana und das hl. Abendmahl. Bei aller Rücksichtnahme auf die künstlerische Freiheit gestatte ich mir doch zu fragen, welcher Grund denn vorliege, die alte Ueberlieferung ganz zu verlassen? Herr H. nennt diese Scenen „Darstellungen, die dem Künstler Gelegenheit geben können, unabhängig von alten Vorbildern in ihrem Geiste Neues zu schaffen". Ich halte solches für wenig empfehlend, da, wenn das so besonders hervorgehoben wird, gar leicht auch wirklich „Neues" im unangenehmen Sinne geschaffen werden möchte. Die auf den mittelalterlichen Kreuz- und Sakraments-Altären sich findenden Darstellungen sind unaufhörlich fliefsende Quellen künstlerischer Ideen und Anschauungen, die von einem wahren Künstler auch „unabhängig von alten Vorbildern",

wenn das Herrn H. so sehr wünschenswerth erscheint, im alten Geist bildnerisch ausgestaltet werden können. Im ganzen Offizium vom allerheiligsten Sakramente findet sich keine Bezugnahme auf die Hochzeit zu Kana, wohl aber wieder auf andere biblische Erzählungen hingewiesen, die Herr H. übersieht. Sollte unsere Zeitperiode berufen und befähigt sein, die alten Typen und Parallelen zu verlassen und neue aufzubringen? und sollte damit gerade bei einem Altare begonnen werden, der von so grofser Bedeutung ist und dessen Entwurf das redliche Streben zeigt, in der Form wenigstens, die alte Kunst wieder in ihre Rechte einzusetzen?

Zum Schlusse darf ich leider nicht die Polemik übergehen, die Herr H. gegen meine Bemerkungen über die Wahl der auf dem Hannover'schen Altar darzustellenden biblischen Personen und Heiligen führt. Ich hatte darauf hingewiesen, dafs die von ihm ausgewählten Personen, Ruth, Booz, Elias, Noe mit seinen Söhnen, Josua und Kaleb auf den mittelalterlichen Altären zum gröfsten Theil gar nicht dargestellt zu werden pflegen, dafs unter den für den Altarschrein selbst ausgewählten 7 Heiligen keiner unserer Landesheiligen sich befinde, und dafs mehrere der gewählten bei unserem Volke so gut wie ganz unbekannt sind. Ich hatte gewünscht, gerade bei diesem Altare den einen oder andern deutschen Heiligen dargestellt zu sehen, da es doch auch bei ihnen keineswegs an Solchen fehlt, die sich durch ihre Liebe zum hl. Sakrament ausgezeichnet haben, hatte aber ausdrücklich zur Fernhaltung jeglichen Mifsverständnisses die Bemerkung hinzugefügt, dafs gewifs die Kunst der Kirche weit davon entfernt sei, nationale Schranken aufzurichten, und hatte darauf hingewiesen, wie viele Heilige anderer Länder auf unseren alten Altären mit Vorliebe dargestellt worden seien. Trotzdem findet es Herr H. für gut, dagegen zu schreiben: „Es ist richtig, dafs der hl. Apollinaris und Maximus keine Bekannten sind. Es ist aber doch zu bekannt, dafs sich das Mittelalter so streng an allgemein bekannte Heilige oder solche des Heimathlandes nicht gehalten hat, dafs im Gegentheil die katholische Kirche, die nie und nimmer in „Nationalkirchen" sich zertheilt und absondert, die Gotteshäuser und Altäre im Norden unseres Vaterlandes auch in alter Zeit mit den Bildern eines hl. Blasius, Jodokus, Nikolaus zierte!" Ich überlasse das Urtheil darüber, ob eine solche Polemik gegen das von mir Gesagte irgend gerechtfertigt ist, dem Urtheil jedes unbefangenen Lesers. Ich habe auch nicht gesagt, dafs man statt des hl. Leo I. den aus deutschem Geschlecht entsprossenen und um das Dogma des hl. Sakraments verdienten hl. Leo IX. hätte wählen sollen, sondern ich sagte: „Gewifs gehört der hl. Leo der Grofse, der Namenspatron unseres hl. Vaters, der grofsmüthige Schenkgeber des in Rede stehenden Altares, an erster Stelle zu den Heiligen, deren Darstellung sich für denselben eignet."

Dafs wir aber durch die Darstellungen in unsern Altären auch die Heiligen des Landes neben andern verehren und verherrlichen sollen, das zeigt uns ja die Kirche selbst, indem sie allenthalben neben dem für alle Länder Geltenden auch die Offizien und Messen der Heiligen der Diöcese und des Landes in die priesterlichen Tagzeiten und das Direktorium für die hl. Messe eingefügt hat.

Nach dem Gesagten glaube ich dem Urtheil unserer geehrten Leser ruhig die Beantwortung der Frage überlassen zu können, ob Herr H. im vorliegendem Falle berechtigt war, „entschiedene Verwahrung einzulegen gegen eine Kritik, die geschrieben wird, ohne dafs der Verfasser den Entwurf überhaupt nur gesehen hat, noch die Gesichtspunkte kennt, die bei seiner Aufstellung mafsgebend gewesen", sowie ob ich irgendwie beabsichtigt haben möge, die für den inneren Altar der Marienkirche zu Hannover arbeitenden Künstler „auf eine schwer zu rechtfertigende Weise zu verdächtigen".

Wenn Herr H. mir endlich noch vorwirft, ich hätte den Glauben wachgerufen, „dafs der Hochaltar zu Hannover nicht dasjenige werde, was er sein soll: ein wohldurchdachtes und vollendetes Kunstwerk", so habe ich schliefslich nur noch zu bemerken, dafs ich das Erstere gar nicht in Abrede gestellt habe, da mir ja der Altar im Gegentheil zu viel durchdacht und erdacht und zu wenig sich an die alte, Jahrhunderte hindurch feststehende Art anschliefsend vorkommt, und dafs im Interesse der kirchlichen Kunst ich es nur von ganzem Herzen begrüfsen kann, wenn es Herrn H. gelingen wird in dem neuen Altarwerk wirklich ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen

Münzenberger.

Die Bronzethüren für die Dreikönigenpforte des Kölner Domes (über welche in Heft 1 dieses Jahrg, Sp. 33 u. 34, berichtet wurde) sollen von Prof. Schneider in Kassel in Monatsfrist abgeliefert werden. — Zu den Bronzethüren des Nordportals liegen die von dem Bildhauer W. Mengelberg in Utrecht entworfenen Pläne vor, welche als symbolischen Schmuck die Darstellungen der vier Menschenalter, der vier Jahreszeiten, der fünf klugen bezw. thörichten Jungfrauen aufweisen. In gröfsere und kleinere Vierpässe sehr geschickt hineinkomponirt, werden diese Gruppen mit Wappenschilden wie mit Thier- und Pflanzengebilden diese vier Thüren so reich wie ansprechend gestalten. Die beiden östlichen Flügel werden durchbrochene Oberlichter erhalten zur Beleuchtung der hier anstofsenden Paramentenkammer.

Die retrospektive kunstgewerbliche Ausstellung im Trokadero zu Paris.

II.

Nach dem etwas lang ausgefallenen Ueberblick über die verschiedenen auf der Ausstellung vertretenen Emailtechniken werden wir zunächst wieder zu den Gebilden der Goldschmiedekunst und der ihr verwandten Kunstgiefserei zurückkehren müssen. Auf letzterem Gebiete überragt durch Gröfse, Gestalt und Technik das Stück von dem Fufse des romanischen Leuchters aus Reims, der seine hervorragendsten Genossen in Prag und Mailand hat. Wo er entstanden ist, wird kaum zu bestimmen sein, zumal er eigentlich nicht unter den übrigens auch sehr unbestimmten Begriff der Dinanderieen fällt, dem nicht einmal die zahlreich erschienenen romanischen Thierleuchter und Aquamanilien untergeordnet werden können. Was aber aus der gothischen Periode an Giefsgefäfsen und Leuchtern, an Statuetten, Mörsern u. dergl. vorhanden, wird mit den beiden bronzenen Evangelienpulten viel eher als Dinanderie bezeichnet werden dürfen.

Der schöne Schrein des XIV. Jahrh. aus Evreux mit reicher architektonischer Entwickelung und tüchtigen getriebenen Figuren bildet im II. Saale den Mittelpunkt einer grofsen, mehrere gute gothische Metallstatuetten und Ostensorien enthaltenden Vitrine. Die sitzende Figur des hl. Nikolaus, neben sich die Bütte mit den drei Mädchen (Museum von Amiens), ist ein vorzügliches Treibwerk des XV. Jahrh., ganz im Glanze der ursprünglichen Vergoldung. Diese hat leider an dem Reliquiar für den Schleier der hl. Aldegundis aus Maubeuge eine Erneuerung erfahren, welche dem edlen spätgothischen Behälter (von zwei Engeln getragener horizontal liegender Cylinder) den gröfsten Theil seiner Wirkung geraubt hat. Um ein Jahrhundert älter ist die kleine Monstranz aus Conques, die mit ihrem runden Medaillon zugleich ein gutes Vorbild bietet, wenn man dieser Aufbewahrung der hl. Hostie vor jener in dem Glascylinder den Vorzug gibt. Sie ist von zwei Engeln flankirt, die auf an dem Schafte abzweigenden Trägern stehen, während ein vorzüglich durchgeführtes sehr schlankes Reliquiar aus Spitzers Besitz in ähnlicher Weise drei Engel um den Cylinder gruppirt zeigt. Von getriebenen Arbeiten verdienen vornehmlich Erwähnung das vergoldete Haupt des hl. Adrianus um 1300 aus der Kathedrale von Tours und die kurze Büste der hl. Duniana, 2. Hälfte XIV. Jahrh. aus der Kirche von Gimel, zwei gut stilisirte lebensvolle Reliquiare, sowie die beiden spätgothischen Silberbüsten in der Spitzer'schen Vitrine, von denen namentlich die männliche vorzüglich charakterisirt ist. Ein ganz eigenartiges metallisches Gebilde und wohl ohne Parallele ist ein in vergoldetem Kupfer in grofsem Mafsstabe hergestelltes Bild der Stadt Soissons, die mit ihrer Mauereinfassung und mit ihren hauptsächlichsten (kirchlichen) Gebäuden um 1500 vogelperspektivisch ist dargestellt worden. — Spärlich und ohne Bedeutung ist, was im Renaissancestil an Edelmetall erschienen, und was an profanem Silbergeräth im Rococo- und Empire-Geschmack im IV. Saal zusammengestellt ist, mag auch eine nähere Beschreibung nicht beanspruchen.

Bevor wir vom Edelmetall, welches neben dem Email der ganzen Ausstellung ihren Hauptwerth verleiht, Abschied nehmen, um zu der Elfenbein- und Holzplastik überzugehen, wollen wir noch der Siegelstampfen gedenken, die Hoffmann in einer guten Auswahl von romanischen und gothischen Exemplaren ausgestellt hat, darunter zwei aus Elfenbein, die sehr selten sind. — Die Bibliothek von Sens hat ihr bekanntes, ungemein reiches Konsulardiptychon gesandt, sowie ihre spätrömische Elfenbeinpyxis mit heidnischen Scenen. An Alter dürfte letztere noch etwas übertroffen werden von der altchristlichen Pyxis aus Rouen mit den Darstellungen der Geburt Christi und seiner Anbetung durch die hl. drei Könige, wie überhaupt die christlichen wohl zur Aufbewahrung der hl. Eucharistie (und von Reliquien) benutzten Pyxiden in Bezug auf die Form den Weg gezeigt haben dürften. Ein Evangeliar hat als Einband zwei uralte Elfenbeintafeln mit Christus und mit der Gottesmutter in einem den ravennatischen Reliefs nachgebildeten, aber minder elegant durchgeführten Stile. Das zweite Evangeliarium mit Elfenbeindeckel erinnert in dem Reichthum und der sorgsamen Durchführung der letzteren an die Reliefs in Tongern, Essen, Gotha. Von den beiden Konsekrationskämmen dürfte der eine (Nancy) mit dem ausgeschnittenen Ornament und den eingelegten Steinen bis in das VII., der andere (Sens) bis in das VIII. Jahrh. zurückreichen, dem auch die Elfenbeinagraffe am Gürtel des hl. Cäsarius angehört. Der Elfenbeinkasten mit den Kämpfer darstellenden Reliefföllungen und den diese einfassenden sternverzierten Borten zeichnet sich vor den namentlich in Italien sehr verbreiteten Parallelen, die wohl sämmtlich aus Byzanz stammen, dadurch aus, dafs er nicht die mehr alterthümliche Einrichtung des Schieb- sondern des Klappdeckels hat. Die beiden Tau-Bischofsstäbe aus Chartres und Rouen sind grofse Seltenheiten, die Stab-Kurvatur auch insofern, als sie den hl. Trophimus im Sarge darstellt mit geöffnetem Deckel. — Unter den gothischen Elfenbeinfiguren, welche Frankreich im XIII. und XIV. Jahrh. in grofser Anzahl geschaffen hat und deren Entstehungsstätte besonders Troyes gewesen zu sein scheint, zeichnet sich die grofse sitzende Madonna mit ihren Golddessins aus durch ihre Gröfse, durch ihre strenge Behandlung und vorzügliche Charakterisirung. Wäre nicht ihre Haltung etwas zu excentrisch, das Kolorit der Karnation und des Futters erneuert, wie die rechte Hand, so würde man diesem herrlichen Bilde (Eigenthum der Kirche von Villeneuve) vielleicht den ersten Preis zuerkennen müssen. An Detailvollendung kommt ihr ein Diptychon nahe mit aufsergewöhnlich grofsen vollrunden Reliefdarstellungen. Von zwei Elfenbeinköfferchen ist das eine besonders scharf und gut charakterisirte mit religiösen, das andere mit profanen Darstellungen aus dem *roman de la rose* ausgestattet. Diese französische Elfenbeinplastik des XIV. Jahrhunderts hat in Italien und Deutschland vielfach Nachahmung, zugleich aber die Umgestaltung erfahren, welche das so verschiedene Stilgefühl der beiden Länder erforderte. Die Holzskulptur ist hinter der Elfenbeinplastik in Frankreich an Feinheit der Durchbildung nicht unerheblich zurückgeblieben. Auf der Ausstellung ist sie nur schwach vertreten, unter Anderem durch eine sehr archaistische romanische

Madonna, die ihr göttliches Kind in dogmatischer Strenge gerade vor sich hält. Was sonst an guten Holzfiguren und an Gruppen vorhanden, wie eine kleine Vermählung Mariens und zwei sitzende Figuren (Mutter Anna und Maria) weist auf Flandern hin, einzelne wie die hl. Ursula auf den Niederrhein. Zahlreicher ist, was von Möbeln oder Füllungen ornamentaler Ausstattung den französischen Ursprung an der Stirne trägt, einiges gothisches Chorgestühl nebst Adlerpult, ein Renaissance-Schrank, wohl aus der Lyoner Schule, manche Möbel-Architekturstücke und Füllungen, welche zu den besten Erzeugnissen der so vornehmen französischen Frührenaissance-Plastik zählen. Ihr verdanken auch die beiden herrlichen Thonbüsten ihre Entstehung, welche Johann den Guten und seine Frau darstellen.

Von den eisengeschnittenen Arbeiten, die vorwiegend in Schlössern, Schlüsseln und Geräthen bestehen, sind die meisten und besten aus Spitzer'schem Besitz. Ein Schlofs in Gestalt eines Triptychons mit den Darstellungen von Gericht, Himmel und Hölle ist von hoher Vollendung. Auch unter den Schlüsseln zeichnen sich einige durch höchste Delikatesse in Zeichnung und Durchführung aus. An dem Geräth, dem neuesten Schofskinde der Sammler, den Vorlegern, Tafelmessern, Gabeln, Bestecken u. s. w. spielt die Eisentechnik eine Hauptrolle und feiert hier ihre gröfsten Triumphe. Als eigentliche Schmiedearbeit sind hier nur die beiden, auf's Zusammenklappen eingerichteten Evangelienpulte, sowie die beiden Kerzenständer vertreten, bei denen die ausgeschnittene gothische Minuskel-Inschrift: *„ave maria, gracia plena, dominus tecum"* die Verzierung der Hauptreifen bildet. Auch an einigen Lederkästchen spielt die Eisentechnik in Form von Bändern, aber hier tritt sie in künstlerischer Bedeutung hinter die Leder-Plastik zurück. Sie hat sich vornehmlich an Kästchen und Etuis entfaltet, sowohl in der getriebenen als in der geschnittenen Manier, mit der eine Punzirung des Grundes verbunden zu sein pflegte. Ein Köfferchen mit abgeschrägtem Deckel zeichnet sich durch sein Alter und durch die aufsergewöhnlich starke Reliefirung der Thiergebilde aus; ein runder Behälter durch sehr fein eingeschnittene Figuren. Ein gröfserer Kasten mit musivisch aufgelegten, verschiedenfarbigen Bandornamenten gehört mehr in die Buchbinderarbeit, von denen Morgand eine ganze Sammlung ausgestellt hat, darunter einen Grolierelnband, einen mit dem Monogramm Henry II. und der Diana von Poitiers, mehrere Le Gascon. Es ist sonderbar genug, dafs sie den direkten Uebergang bilden können zu den Fayencen, nämlich zu den so berühmten von Oiron, die sonst sehr selten (bisher sind überhaupt nur 72 Exemplare nachgewiesen), hier durch sieben Nummern aus Spitzer'schem Besitz, durch zwei aus dem Rothschild's vertreten sind. Zu ihrer Berühmtheit und enormen Bewerthung hat, wie ihre Seltenheit und immer noch nicht völlig aufgeklärte Herkunft, auch ihre gefällige Form (Schalen, Salzfässer, Leuchter, Kannen) und ihr eigenthümliches meistens dunkelbraunes Linienornament beigetragen, welches nur mit Buchbinderfileten aufgetragen sein kann. Wir haben es also hier, wie auch die plastischen Eigenthümlichkeiten erkennen lassen, mit einer Art von Dilettantentechnik zu thun, und auch die Vornehmheit und Eleganz derselben vermag über ihre Mängel nicht hinwegzutäuschen. Deswegen hat sie auch ebensowenig eine Schule gebildet, als die ursprünglich auch auf Dilettantismus beruhende Thätigkeit Palissy's, welche den Glanz der italienischen Majoliken fast zu verdunkeln drohte. Eine ganze Vitrine von Spitzer, eine zweite von mehreren anderen Sammlern zeigt diese Leistungen in hervorragenden Mustern und in den verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung. Die älteren, mit der Natur unmittelbar nachgeformten Pflanzen, Muscheln, Amphibien etc. reliefartig bedeckten Schüsseln sind zahlreich vorhanden, auch einige mit menschlichen Figuren und manche mit ornamentalen, aus Arabesken, Blumen, Maskarons bestehenden Gestaltungen. Letztere erreichen gerade durch ihre Einfachheit in Zeichnung und Farbe den höchsten Grad der Wirkung und sind zum Theil wohl Arbeiten seiner wenigen nur mit den von ihm ererbten Formen arbeitenden Schüler. Die Figuren von Nevers reichen bis in das XVI. Jahrh. zurück, anfangs, wie auch in mehreren Vasen und Kannen der Ausstellung, ihre italienische Abstammung noch deutlichst verrathend. Bald nahm die Fabrikation französische Elemente und eine ganz neue, den Delftern vielleicht entlehnte, aber doch wesentlich von ihnen abweichende Färbung auf, die in weifsen Ornamenten auf blauem Grunde besteht und hier durch einige grofse Vasen illustrirt wird. Einen noch eigenartigeren und erfolgreicheren Entwickelungsgang nahm die Fayencefabrikation in Rouen, deren Gebilde auch hier die denselben Schrank mit ihr theilenden Never'schen Produkte in Schatten stellen. Die beiden Riesenschüsseln mit der vorzüglich gezeichneten gelben Musterung auf blauem Grunde, sowie die Teller mit dem schwarzen Ornament auf gelbem Fond gehören zu den vornehmsten Leistungen dieser gegenwärtig besonders werthgeschätzten Fabrik. An sie reichen die Arbeiten von Moustiers und den verwandten Fabrikationsstätten, die in einer anderen Vitrine zusammengestellt sind, nicht heran. Ein Glasschrank mit Sèvres-Porzellan angefüllt, enthält aber nur wenige hervorragende Stücke, unter denen eine überaus fein dekorirte Vase den ersten Rang behauptet. — Mit ihnen theilen den letzten Saal kleine mit Holz- oder Boule-Verzierungen eingelegte, sowie mit Bronzeappliquen ausgestattete Möbel, auch verschiedene vergoldete Schnitzarbeiten namentlich Ofenschirme. Auch Miniaturbildchen, welche in der alten Abtheilung gänzlich fehlen, erscheinen hier in Rahmen, auf Dosen und besonders auf Fächern. Manche andere vornehme Gebrauchsgegenstände in den verschiedensten Metalltechniken vervollständigen hier die Sammlung von Bijoux und sonstigen Toilettegegenständen, zu denen auch noch mehrere von den ausgestellten Stoffen zu zählen sind.

Diese führen uns zu den älteren Geweben und Stickereien zurück, welche durch die verschiedenen Säle zerstreut und nicht übergrofs an Zahl, aber durchweg von hervorragender Schönheit und kunsthistorischer Bedeutung sind. Ueber den Schränken sind nämlich sämmtliche Wände mit Gobelins bedeckt, von denen die ältesten wie die späteren wohl sicher französischer Herkunft, die mittleren aber, also namentlich die spätgothischen, zum Theil wohl flandrischen Ursprungs sind. Der kleine, nicht unerheblich verletzte Wandteppich im

ersten Saal mit seinen schlanken, bis in den Anfang des XIV. Jahrh. zurückreichenden Heiligenfiguren weist durch gute Zeichnung und charakteristische Farbenstimmung, in der namentlich Roth und Blau vorwiegen, auf französische Abstammung, also vielleicht auf die Werkstätten von Arras hin. Diese koloristische Eigenthümlichkeit tritt auf den beiden grofsen vogelperspektivisch gezeichneten Teppichen in noch höherem Mafse hervor. Von den Teppichen des II. und III. Saales dürften mehrere, namentlich die mit Gold durchwirkten, auf Brüssel oder Brüges zurückzuführen sein, die des letzten Saales aber wiederum ausschliefslich auf französische, also Pariser Manufaktur. — In den Vitrinen erscheinen als Gewebe ein Chormantel aus gemischtem Stoff (Leinen mit Seide) um 1300 und verschiedene geschnittene Sammete und Sammetbrokate, welche kirchliche Gewänder bilden und mit Stickereien geschmückt sind. Unter diesen behauptet dem Alter wie der Ausführung nach ein ganz breiter Stab mit der Darstellung der Wurzel Jesse die Spitze. Er gehört zur Sammlung Spitzer und in den Beginn des XIV. Jahrh. und kann wohl (der unteren Abrundung wegen) nur zur Rückenausstattung einer Chorkappe gedient haben, wie sie in alten Inventarien sich beschrieben findet. Der ganze Grund ist mit metallischem Goldfaden in feinen Musterungen ausgestickt, die farbige Zeichnung sowohl des Rankenwerkes, wie der von ihm umrahmten Figuren, mit Seide eingestickt und zwar in der dem XIII. und XIV. Jahrh. eigenen, überaus sorgsamen Technik, welche obgleich Plattstich, durch aparte mehr rundliche Behandlung der einzelnen Theile diese um so besser zur Geltung kommen läfst. Da diese Stickerei zugleich auf's Allerbeste erhalten ist, so zeigt sie diese kirchliche Kunstfertigkeit auf der wunderbaren Höhe, die sie in der frühgothischen Periode erreichte, an welche daher auch die modernen Bestrebungen auf diesem Gebiet vornehmlich wieder anzuknüpfen haben, insoweit sie auf künstlerische Bedeutung ernsten Anspruch erheben. Fast derselben Zeit entstammt ein Triptychon, welches ursprünglich wohl den Zweck hatte, bei der Celebration auf den Altartisch gestellt zu werden. Das Mittelbild zeigt den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, der rechte Flügel die hl. Katharina, der linke Johannes den Täufer; der Goldgrund ist durch Ueberfangstich gebildet, das Figürliche durch eine Art von Gobelinstich, die architektonische Bekrönung in schwachem Relief aufgelegt, in Zeichnung wie Technik eine Leistung ersten Ranges, an deren französischem Ursprung nicht zu zweifeln ist. Auch die drei Aumonières, welche darüber angebracht und ähnlich denen von Tongern zum Theil mit kleinen Relieffiguren belegt sind, gleichfalls von tadelloser Ausführung im XIV. resp. XV. Jahrh., sind wohl als französische Nadelarbeiten zu betrachten. Dagegen scheint für die beiden spätgothischen Kaseln mit breitem, überaus fein behandeltem Gabelkreuz, die Spitzer ausgestellt hat, der Niederrhein in Anspruch zu nehmen, als er unter burgundischem Einflusse stand. Die beiden prächtigen Lesepultdecken, schwerer Friséstoff und goldkordelbestickter Sammet, mit den grofsen Renaissance-Darstellungen sind sicher in Italien entstanden, wo man sich bei den Goldstickereien nicht blofs auf die farbigen Lasuren mit der Nadel beschränkte, sondern auch den Pinsel zu Hülfe nahm und eine zwar blendende, aber über den Charakter der Stickerei hinausgehende Wirkung erreichte. Ueber das Ziel schiefst auch die figürliche Reliefstickerei, zumal in der starken Reliefirung, in der sie ein Sammetbrokat-Chormantel zeigt mit eingewebten spanischen Wappen, der wohl auch in seinen gestickten Stäben spanische Arbeit. Der andere Chormantel von geschnittenem Sammet und mit einfachen Plattstichfiguren kann auf französischem Boden entstanden sein.

Ueberschauen wir noch einmal das hier in leicht übersichtlicher, wenn auch nicht in phantastisch-dekorativer Ausstellung Gebotene, so werden wir ihm wegen seiner kunsthistorischen Bedeutung und seiner Lehrhaftigkeit in Bezug auf Darstellung, Stil und Technik hohes Lob spenden müssen. Es gibt zwar kein vollständiges, aber doch ein anschauliches Bild von der Leistungsfähigkeit der französischen Kleinkünstler resp. Kunsthandwerker in diesem Jahrtausend. Es fehlt allerdings nicht an öffentlichen Museen, die mehr und Bedeutsameres bieten als das hier Vorhandene, und sogar einige Privatsammlungen mögen ihm den Rang streitig machen. Aber in der fast vollständigen Beschränkung auf französische Arbeiten und in dem Reichthum der frühern Goldschmiedearbeiten aus dem ursprünglichen kirchlichen Besitze und der Emailwerke aus Limoges, steht das hier Zusammengetragene beispiellos da. Dafs die sachverständige archäologische wie technische Vergleichung manche neuen Gesichtspunkte ergeben wird, ist bei der Tüchtigkeit und Strebsamkeit der französischen Forscher nicht zu bezweifeln. Sie werden es zwar wohl ebensowenig zu einem beschreibenden Kataloge bringen, als die Veranstalter der Ausstellung im Jahre 1878, aber an einer gründlichen Beschreibung der hervorragendsten Gegenstände in Fachorganen, namentlich der *Gazette des beaux arts*, in der die bedeutendsten Kunstschriftsteller sich begegnen, wird es sicher nicht fehlen, wohl nicht einmal an eigenen Publikationen. Ein Theil der vorhandenen Gegenstände wird in dem Prachtwerke behandelt werden, welches Spitzer über seine Sammlung vorbereitet. Es sind dafür die berufensten Kräfte nicht blofs Frankreichs gewonnen und fünf Bände in Grofsfolio in Aussicht genommen mit zahlreichen Holzschnitten, Heliogravüren, Zinkographien und Lichtdrucktafeln, aber auch mit vielen Chromolithographien, die in der Nachbildung von Emails, farbigen Gläsern, Majoliken, Gobelins das Höchste erreichen, was dieses Verfahren zu leisten vermag. Der erste Band soll noch in diesem Monate ausgegeben werden. Von seinen Illustrationen, wie von denen der folgenden Bände wird es uns vergönnt sein, unseren Lesern schon in den nächsten Heften mehrere vorzuführen mit sie erklärendem Texte. Schnütgen.

Abhandlungen.

Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel X).



m Samstag vor Pfingsten gelangte in der Minoritenkirche zu Köln ein mittelalterlicher Flügel-Altarschrein zur Aufstellung, der dieser Kirche zur hohen Zierde gereicht und durch den Köln, das noch so reich an herrlichen alten Kirchen, so arm aber an gleichzeitigen Altaraufsätzen ist, eine sehr beachtenswerthe Bereicherung seiner Kunstschätze erfahren hat. Die beifolgende Abbildung zeigt besser als eine Beschreibung es vermöchte den Inhalt und die Bedeutung des ganzen Werkes. — Das Hauptbild im Mittelschrein ist das der Gottesmutter: wie es aber bei fast allen mittelalterlichen Altären, wenigstens im Norden der Fall ist, so zeigt auch hier der Künstler, dafs er nicht sowohl einen Marienaltar, der zunächst der Verherrlichung der hl. Jungfrau gewidmet sein sollte, im Sinne gehabt hat, sondern dafs der Altar zum Preise des grofsen Geheimnisses der Menschwerdung gefertigt wurde, zur bildlichen Darstellung der Stelle im Credo: *„Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine et homo factus est.“* Darum finden sich auch aufser den vier Gruppen aus der Kindheit Jesu, die das Mittelbild umgeben, und auf denen auch die hl. Mutter des Herrn jedesmal dargestellt ist, vier Szenen aus der Vollendungszeit des Erlösungswerkes. Die Erste der Erlösten steht eben als Mutter des menschgewordenen Gottessohnes in der Mitte, umgeben von Engeln und von den mit ihr erlösten Heiligen. Zwei dieser letztern sind die Patrone der Kirche, aus der der Altar stammt, St. Katharina und Nikolaus, und darum finden sich auch auf den Flügeln je zwei Gruppen mit Darstellungen aus ihrem Leben. Diese Nebeneinanderstellung der Szenen aus dem Leben Christi mit solchen aus dem Leben der Heiligen sieht man sonst in Deutschland sehr selten; aber gerade die Gegend, aus der unser Altarwerk stammt, weist mehrere Beispiele dafür auf, so besonders den herrlichen, aus 1424 stammenden Altar der Paulinuskirche zu Göttingen, der jetzt dem Welfenmuseum zu Hannover angehört; dort zeigen sich neben sechszehn Bildern aus der hl. Geschichte zwei aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Franziskus.

Wie ist aber das vorliegende schöne Werk jetzt nach Köln gelangt? — Als im vorigen Jahre die interessante Stadtkirche zu Alfeld bei Hannover einer gründlichen Restauration unterzogen werden sollte, stellte sich die Nothwendigkeit heraus, die alte Hochaltar-Mensa von ihrer Stelle zu rücken und damit auch den grofsen Altarschrein, der auf derselben noch aus mittelalterlicher Zeit sich befand — und dies ist der hier in Rede stehende — wegzunehmen. Da derselbe sich als in hohem Grade restaurationsbedürftig herausstellte, mag die dortige Kirchenverwaltung zu dem Entschlufs veranlafst worden sein, ihn zu veräufsern. Zwei holländische Händler hatten gerade ein Gebot von 3200 Mk. gemacht, als der Unterzeichnete durch einen Frankfurter Antiquar, der sich zur Zeit in Hannover befand, Kunde davon erhielt, dafs in Alfeld ein grofser mittelalterlicher Altar zu verkaufen und jenes Gebot bereits erfolgt sei. Da galt es, schnell sich zu entscheiden, wenn das Werk dem kirchlichen Gebrauch und der heimischen Kunst erhalten bleiben sollte. Eine alsbald mit dem Vertreter des Alfelder Kirchenvorstandes eröffnete Unterhandlung führte zu dem Ziele, dafs der Altar für die Summe von 4000 Mk. dem Unterzeichneten überlassen wurde. Das schöne Werk wurde gleich nach Frankfurt gebracht, und da es unrestaurirt unmöglich wieder in den Dienst des Heiligthums gestellt werden konnte, sofort im Atelier des Herrn Weis daselbst in Arbeit genommen, unter Ueberwachung durch den Unterzeichneten. Der Hauptgrundsatz, welcher dabei mafsgebend sein mufste, war der des treuen Festhaltens an der alten Polychromirung, und dies ist denn auch in sorgsamster Weise durchgeführt worden. Die zum Theil verwitterten Figuren ergänzte Herr Weis streng im Stil des Ganzen; eine neue Kammbekrönung wurde hergestellt, der gesammte Kreidegrund neu aufgetragen und dann die Poly-

chromirung in der alten Weise unter ausschliefslicher Anwendung von Glanzgold und sparsamster Anwendung weniger Farben ausgeführt.

Es ergab sich nun gleich die Frage, wo der Altar in Zukunft seine Verwendung finden werde. Für mehrere bedeutende Kirchen wünschte man denselben, aber der Vorzug unter ihnen gebührte doch wohl der durch ihr Alter wie ihre kunstgeschichtliche Bedeutung so hervorragenden Minoritenkirche in Köln, für die der hochwürdigste Herr Weihbischof Dr. Baudri aus den zu seinem Jubiläum ihm für einen kirchlichen Zweck übergebenen Mitteln einen neuen Hochaltar zu stiften wünschte.[1])

Inzwischen hatte das Kultusministerium in Bezug auf die Bestätigung für den Verkauf des Altars Schwierigkeiten erhoben. Sobald aber der Herr Minister vernahm, dafs der Altar wieder in kirchlichen Gebrauch zurückgeführt und zudem in einer der hervorragenderen Kirchen Kölns seine Verwendung finden solle, wurde in entgegenkommendster Weise dazu die Genehmigung ertheilt.

Was dem Altar besondern kunstgeschichtlichen Werth verleiht, ist der Umstand, dafs wir mit Bestimmtheit den Ort und die Zeit seines Entstehens und den Meister, von dem er herrührt, angeben können.

Es befindet sich nämlich im städtischen Museum zu Braunschweig ein sehr beachtenswerthes Altarwerk, von dem die zweite Lieferung des Werkes des Unterzeichneten über die mittelalterlichen Altäre Deutschlands eine Abbildung bringt. Die Vergleichung beider Altarwerke zeigt, dafs sie unzweifelhaft aus derselben Werkstätte hervorgegangen sind. Der Braunschweiger Altar nennt uns nun glücklicher Weise in einer Inschrift die Zeit seiner Entstehung und den Namen des Meisters: *Completum est opus illud in Brunswik per me Conradum Borgentrik 1483 in vigilia Laurenci!* Lübke führt in seiner „Geschichte der Plastik" I. S. 714 diesen Altar als Eigenthum der Kirche zu Hemmerde bei Unna auf; in jener Kirche ist er auch wirklich früher gewesen, aber schon längst aus ihr entfernt worden, und zwar bei Gelegenheit ihres Umbaues, wobei er in den Besitz des Bildhauers Herrn Allard in Münster überging. Von diesem kaufte ihn Herr Kommerzienrath v. Voigtländer 1868, um den Sammlungen der Stadt Braunschweig damit ein hochwillkommenes Geschenk zu machen. Auch bei diesem Altar besteht der Kasten wie bei dem Alfelder aus Eichenholz, während die Figuren und Gruppen beider aus Lindenholz verfertigt sind. In Folge dessen war auch der Altar von Hemmerde sehr stark vom Wurme angefressen, so dafs z. B. von den achtzehn Heiligenbildern nicht weniger als zehn neu angefertigt werden mufsten. Der Alfelder Altar war auch sehr restaurationsbedürftig, aber es gelang doch, fast Alles bei dem Figurenwerke zu erhalten, so dafs nur hie und da einige fehlende Theile ergänzt wurden. Die Bilder auf den (doppelten) Flügeln sind bei beiden Altären leider fast verschwunden; bei ersterem stellte ein grofser Theil der Gemälde Szenen aus der Leidensgeschichte dar, beim Alfelder Altar ist das zweite Flügelpaar ganz verloren gegangen und die Aufsenseite des ersten weist nur Reste der alten Malerei auf, aus denen sich ergibt, dafs hier in acht Feldern Szenen aus dem Leben einiger Heiligen dargestellt gewesen sind.[2])

Was den Meister der beiden Altäre betrifft, so findet sich der Name desselben zuerst in dem Bürgerregister von Braunschweig im Jahre 1457 genannt; er heirathete damals die Wittwe eines Malers Kord, der auch als Kort von Hagen bezeichnet wird und leistete den Schofseid für sich und „seines wyves kindern".

Borgentrik, dessen Name auf das Städtchen Borgentreich bei Hofgeismar hinweist, blieb in Braunschweig, wo sein Name in den städtischen Büchern zuletzt gegen 1501 genannt wird. Aus verschiedenen Nachrichten derselben Bücher geht hervor, dafs es ihm nicht besonders gegangen sein mufs; er scheint kein guter Haushalter gewesen zu sein. Im Jahre 1472 trennte sich seine Frau Ilsebe von ihm, wobei ausdrücklich ihm die gerichtliche Verpflichtung auferlegt wurde, allein für die vorhandenen Schulden aufzukommen, während seine Frau, der er das in die Ehe Mitgebrachte zurückgeben mufste, sich in den St. Johanneskonvent zurückzog, wo damals gegen zwanzig Frauen nach Beginenart zusammenlebten.

[1]) [Für die Ueberlassung dieses hervorragenden Werkes verdient der Herr Verfasser, der bereits über zwanzig mittelalterliche Altäre dem kirchlichen Gebrauche in der uneigennützigsten Weise und unter grofsen Opfern zurückgegeben hat um so mehr Anerkennung und Dank, als er sogar auf die Rückerstattung mancher Nebenauslagen in grofsmüthigster Weise verzichtet hat.] D. H.

[2]) [Immerhin wird der Versuch gemacht werden müssen, diese Szenen wiederherzustellen bezw. zu rekonstruiren, und in Bezug auf einige wenigstens ist an dem Erfolge nicht zu zweifeln.] D. H.



Der neue Hochaltar in der Minoritenkirche zu Köln.

Back of
Foldout
Not Imaged

Als Künstler mufs Borgentrik Ruf besessen haben, da er sonst gewifs nicht für die Anfertigung eines Altars im weit entfernten Hemmerde in Anspruch genommen worden wäre. In einem interessanten Artikel der „Braunschweigischen Nachrichten" vom Jahre 1875, Nr. 288—290, denen wir unsere Notizen entnommen haben, wird auch sehr wahrscheinlich gemacht, dafs zwei Utrechter Kleriker, die im Jahre 1472 nach Braunschweig reisten und mit Borgentrik und seinem Nachbar, dem Seidensticker Albert Rekever zusammen genannt werden, dorthin gekommen seien, um bei Borgentrik Schnitzwerke und Tafelbilder und bei Rekever Paramente zu bestellen oder in Empfang zu nehmen.

Schliefslich sei noch der Wunsch ausgesprochen, dafs die dem Alfelder Altare noch fehlenden Theile, das zweite Flügelpaar und die Predella, in stilgerechter Weise bald beschafft werden mögen, damit so das schöne Werk wieder in seinem ganzen alten Reichthum dastehe. Nach dem Vorbilde einer Reihe Braunschweigischer und Hannöverscher Altäre wird es sich wohl am meisten empfehlen, wie dies auch durch die Flügelbilder des Altars von Hemmerde nahe gelegt wird, für (die Aufsenseiten des ersten und) die Innenseiten des zweiten Flügelpaares Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn oder aber aus der Heiligenlegende zu wählen, während die Aufsenseiten des zweiten Flügelpaares mit 6 grofsen Heiligengestalten zu schmücken sein würden. Für die Predella wird die Form derjenigen des Altars im Museum zu Braunschweig mafsgebend sein müssen.[3]

Münzenberger.

[3]) [zumal mit ihr die Anbringung eines Tabernakels und Expositoriums wohl vereinbar.] D. H.

Beobachtungen über kirchliche Wandmalerei aus alter und neuer Zeit in und aufserhalb Tirol.



Man kann mit Recht behaupten, dafs man in jedem Jahre wie an den Dom- und Stiftskirchen so auch bis zu den einfachsten Friedhofskirchlein und Kapellen herab neue Spuren von einstiger Bemalung der Innen- und selbst der Aufsenwände entdeckt. Dieses Verlangen nach dekorativem Schmucke der Wandflächen eines Kirchengebäudes ist auch bis heute im Volke noch nicht erstorben. Allerdings ist es ausgeartet und dem modernen Weisquast gegenüber zu den niedrigsten Nothbehelfen gedrängt worden. Oder warum behängen die Bauersleute noch jetzt so gerne die glatten eintönigen und kalten Wandflächen der Kirchen wie ihrer Wohnungen mit irgend einem Bilde oder Tafelgemälde, ja mit vielen bildlichen Darstellungen? Deren Zahl scheint ihnen nie grofs genug zu sein. Es ist dies wohl der letzte Nachklang des Bedürfnisses nach Belebung der Wände, welche einstens so häufig durch irgend einen bemalten Schmuck ausgezeichnet waren.

Diese niedrigen Begriffe über monumentalen Wändeschmuck sollen aber durch den neuen Aufschwung der schönen Künste veredelt werden. So manches des Lobenswerthen ist hierin bereits geschehen. Man hat in den letzten Jahren die erfreulichsten Versuche gemacht, aber es bleibt im Allgemeinen noch viel zu wünschen übrig.

Die in der Baukunst anzuwendende Malerei soll ja vor allem derart sein, dafs sie sich den Linien und Formen des Baues unterordnet. Sie rühmt sich aber nicht selten, wenn sie demselben wenig oder gar keine Rechnung trägt und sich unabhängig über die Wandflächen und Gewölbe und selbst über Pfeiler und Profile ausbreitet.

In ersterem Falle trägt sie zur Verschönerung eines Baues sehr viel bei, in letzterem beeinträchtigt sie fast immer den Gesammteindruck. Diesen verkehrten Weg hat die Malerei bekanntlich erst in neuerer Zeit eingeschlagen, der Baukunst sehr viel geschadet und für sich nichts gewonnen, sondern nur den eigenen Verfall herbeigeführt. Von dem Tage an, wo das Gemälde als vom Bau isolirte Malerei fast ganz unbekümmert um diesen in der Wohnung des Künstlers angelegt wurde, war es um die erhabene, monumentale Seite dieses Kunstzweiges geschehen. Dies verdrofs auch den Baumeister und es kam so weit, dafs auch dieser endlich, wie der Maler, für sich arbeitete, wodurch der Abgrund, der sie beide bereits trennte, nur noch klaffender wurde.

Diese verderbnifsvolle Trennung der Malerei und Baukunst, welche ehemals innig sich liebende Schwestern waren, fühlt man bei genauerer Untersuchung der meisten bemalten neueren und der restaurirten älteren Kirchengebäude.

Daraus aber, dafs man auf eine Mauer, anstatt auf Leinwand malt, folgt noch nicht, dafs die Leistung eine monumentale Malerei sei, und fast alle in unseren Tagen bis in die letzteren Jahre geschaffenen Wandmalereien sind trotz der Verschiedenheit der Grundflächen immer nichts Anderes als einfache Gemälde. Auch sehen wir stets, dafs diese Malereien nach einer Einrahmung suchen, da sie in Szenen gruppirt sind, welche jede einen eigenen Augenpunkt und eine Fernsicht für sich haben, oder dafs sie reihenweise nebeneinander zwischen zwei wagerechten Linien entwickelt sind. Auf solche Weise verfuhren weder die alten Mosaicisten, noch die abendländischen Maler des Mittelalters.

Da die einmal gemachten Fehler an den betreffenden Gotteshäusern nicht mehr verbessert werden können, so wollen wir auch nicht einige derselben nennen, wie es deren von Wien bis in die Niederlande zur Genüge gibt und wovon die südlichsten der deutschen Gegenden nicht ausgenommen sind. Man sieht jetzt zwar meistens seine Fehler ein, aber die Warnung vor allerlei neuen einseitigen Versuchen dürfte nicht überflüssig sein.

Was die Ornamenten-Malerei anbetrifft, so dienen Zufall, Instinkt und mit wenig Verständnifs angenommene Nachahmung heutigen Meistern nicht selten einzig und allein als Wegweiser, und neun unter zehnmal würde es schwer sein zu sagen, weshalb ein Ornament diese statt jene Form, oder warum es roth und nicht blau ist. Man besitzt etwas, was man Geschmack nennt, und dies glaubt man, genügt, um das Innere eines oft grofsen Raumes mit farbigen Zeichnungen zu schmücken, oder man sammelt alle Arten Ueberreste von Verzierungen und verwendet sie nach Belieben und Willkür wie z. B. das auf einer Säule befindliche Ornament an einer geraden Oberfläche oder was man auf einem Schildbogenfeld sieht, auf einem Unterbau u. s. f.

Das Volk, das durch diese buntscheckigen Malereien nur abgeschreckt wird, findet an denselben keine gute Wirkung, allein man beweist demselben, dafs die Dekorationsmalerei des Mittelalters dabei sehr sorgsam zu Rathe gezogen worden sei und das Volk schliefst dann daraus folgerichtig: die mittelalterlichen Künstler können nur rohe Leute gewesen sein, wenn sie so was gemacht haben! Und diesem Geschwätze wird in der That nicht ungern beigepflichtet!

Bezüglich der Dekoration zum Schmucke der Baukunst mufs man allerdings zugeben, dafs hierin der Maler eine sehr schwierige Aufgabe zu lösen hat, die am meisten Berechnung und Erfahrung erfordert. Aber wie die mittelalterlichen Baudenkmale bezeugen, bemalte man trotz dieser Schwierigkeiten alle inneren Räume vom reichsten bis zum ärmsten Gebäude. Man besafs in Folge dieser, meist sehr glücklichen Lösungen, wohl nothwendiger Weise Angaben und Regelbücher, die man der Ueberlieferung gemäfs befolgte, und so konnten selbst die schwächeren Kräfte unter den Künstlern nicht fehlgreifen. In unseren Tagen kennt man nur wenige solcher Malerbücher mehr und selbst die werden nicht nach Gebühr beachtet. Man darf somit nicht erstaunt sein, wenn der gröfste Theil der angestellten Dekorationsversuche nur ungenügende Ergebnisse hervorgebracht hat.

Die auf die Baukunst richtig angewandte Kunst der Bemalung bestand einst vornehmlich darin, dafs die Figuren und die Ornamente einen und denselben dekorativen Ueberzug bildeten. Derselbe Geist erdachte die Kompositionen der bildlichen Darstellungen und des Ornamentenschmuckes, dieselbe Hand zeichnete und legte beide mit Farbe an. Die nun unter solchen Voraussetzungen geschaffenen Malereien konnten nie den Anschein von Gemälden haben, die mit bemaltem Papier eingerahmt waren, wie bei neueren Leistungen er sich aufdrängt. Wenn die bildlichen Darstellungen in einem Gebäude nicht wie der Ornamentenschmuck selbst behandelt sind, so werden sie von demselben mit Gewalt ertödtet. Der Ornamentenschmuck mufs selbstverständlich möglichst flach behandelt auftreten, somit hat auch das Gemälde mehr den Charakter einer Zeichnung an sich zu tragen, dann erst herrscht gute Stimmung zwischen beiden.

Wir sehen auch, dafs diese Prinzipien von den klugen, wohl berechnenden Alten fleifsig durchgeführt wurden. Ihre Bilder auf den Wänden der Gebäude gleichen sehr einer mit Farben angelegten und leicht gehaltenen Zeichnung. Wenn nur die Zeichnung vor anderem schön ist und die Bemalung gut stimmt, so sagt die auf die Baukunst angewandte Malerei alles, was sie sagen soll und überhaupt zu sagen vermag. Die Schwierigkeit ist immerhin grofs genug, aber mit Hilfe dieser dem Anschein nach so einfachen Mittel vermag sie jene grofse Wirkung hervorzurufen, deren Eindruck im Innersten des Herzens tief eingeprägt bleibt. — Nun, wie präsentiren sich uns vor anderem die älteren

christlichen Malereien? Die Figuren erscheinen als Umrifszeichnungen mit wenig Schatten und schwach aufgetragenen Lichtern und heben sich hell vom dunklen und seltener dunkel vom helleren Grunde ab. Das Heraustreten und Sichabheben vom Hintergrunde ist vermittelst mehr oder minder kräftiger Striche hervorgebracht. Die Nebengegenstände sind ganz besonders einfach behandelt; zwei Pfeiler oder Säulen mit einem Giebel bilden ein Gebäude, ein mit Blättern versehener Zweig einen Baum, mehrere Schlangenlinien einen Flufs u. s. w. Und so gefallen sie. Von grofser Wichtigkeit für die Wirkung eines Bauwerkes ist vorzugsweise die gemalte Dekoration, denn sie vergröfsert oder verkleinert dasselbe, macht es hell oder düster, verändert sogar die Verhältnisse seiner Anlage, hebt die Einzelpartien hervor oder drängt sie zurück, beschäftigt das Auge anmuthig oder langweilt es, zertheilt oder vereint einzelne Fehler, kurz sie schafft Gutes wie Böses, niemals bleibt sie auf den Bau ohne alle Einwirkung. Mit wenigen Pinselstrichen kann sie ein sinnreich erdachtes Bauwerk zerstören, aber auch ein unansehnliches Gebäude heben.

Wie nun bedurfte das Mittelalter, um seine Wunderwerke der Wandmalerei zu schaffen, so ausgezeichneter Meister, solcher Künstler etwa, wie jedes Jahrhundert nur einen oder zwei hervorbringt? — Nein, gewifs nicht, dafür zeugen unsere vielen, sogar in den abgelegensten Kirchlein bereits entdeckten Bemalungen aller Art. Man bedurfte nur einiger, mitunter mittelmäfsiger Talente, welche aber nach bestimmten Grundsätzen vorgingen. Ihre Prinzipien entsprangen einer langjährigen Beobachtung über die Wirkung, welche die Zusammenstellung der Farben und der Mafsstab der Ornamente hervorbringen kann, wobei aber ihr Hauptsteckenpferd immer die älteren Traditionen blieben. So reihte sich eine gediegene Lösung der Aufgabe an die andere. Einst sah man nicht wie heute, inmitten eines und desselben Volkes hier Kunstwerke der Malerei von entschieden grofsem Werthe, und einige Schritte davon entfernt ganz mifsverstandene Versuche, welche die damit bedeckten Wände nur entehren.

Terlan bei Meran. K. Atz.

Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen.

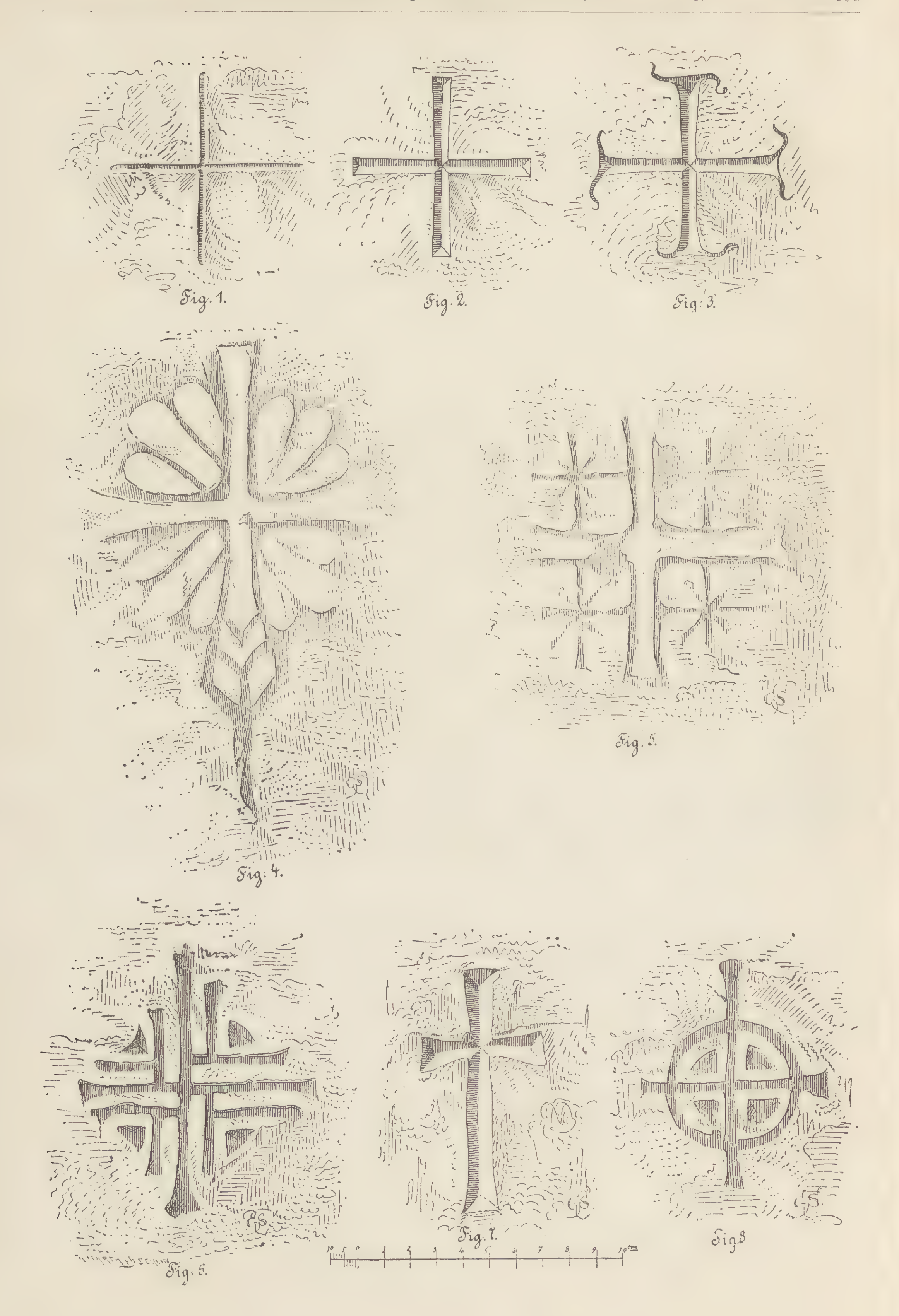
Mit 8 Abbildungen.



Die heiligen Reliquien sind bekanntlich bei der Einweihung der Altäre im Mittelalter entweder im Stipes (Unterbau) oder in der Mensa (Platte) eingesenkt worden, sofern sie nicht etwa in besonderen Behältnissen einer Krypta oder Confessio unter dem Altare übergeben wurden. Liegen die Reliquien im Stipes, so wird ihr Sepulkrum durch die Mensa geschlossen, welche fünf Weihkreuze, nämlich an den vier Ecken und in der Mitte je eins, zeigt. Seltener findet sich, dafs ein solches Sepulkrum durch ein sogen. Sigillum, d. h. eine kleine Marmorplatte, an der Vorder- (od. Hinter-?) Seite des Stipes geschlossen ist. Liegen die Reliquien, wie es in der Regel der Fall, inmitten der Mensa, so ist die runde oder quadratische Vertiefung, in welche das Reliquiengefäfs mit der Legende auf Pergament meist in Moos oder einen anderen weichen Stoff gebettet war, durch ein oblonges Sigillum überdeckt. Letzteres hat dann gewöhnlich kein Kreuz, wohl aber findet sich ein solches wiederum auf jeder Ecke der Mensa. Wer sehr viele dieser Weihkreuze des Mittelalters zu untersuchen hat, dem kann es wohl einmal vorkommen, dafs er noch Reste der beiden Wachsfäden fest geklebt findet, welche der Konsekrator bei Vollziehung der vorgeschriebenen Weihhandlung in die Kreuzarme legte, um die fünf Weihrauchkörner zu verbrennen, welche auf Mitte und Armenden jedes Kreuzes vertheilt waren.

Den Weihkreuzen der Altäre hat man, wie die kunstarchäologischen Handbücher darthun, besondere Aufmerksamkeit bisher nicht geschenkt, obgleich auch sie in ihrer Form ihre Entstehungszeit und dadurch nicht selten die Gründungszeit des Altares bezw. der vielleicht verschiedentlich umgebauten Kirche erkennen lassen. Man hat allerdings auch nur ausnahmsweise diesen Zeichen einer heiligen Handlung ein wenig Schmuck verliehen, hauptsächlich wohl, weil das verlorene Mühe gewesen wäre wegen ihrer fast beständigen Verborgenheit unter den Altarpallien.

Eine vergleichende Untersuchung der Weihkreuze zeigt, dafs sie in der Gröfse von 5—20 *cm* vorkommen und meistentheils den Kanten der


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8

Mensa parallel laufende gleichlange Arme haben. Die Kreuze der romanischen Zeit lassen sich daran erkennen, dafs sie eigentlich mehr eingeritzt als eingemeifselt erscheinen *(Fig. 1)*. Merkmale, welche diese Zeit genauer bestimmen könnten, lassen sich freilich noch nicht angeben; aus einer mehr oder weniger sauberen Ausführung darf man jedenfalls keinen Schlufs ziehen. Die gothischen Kreuze unterscheiden sich von den romanischen dadurch, dafs sie stets tiefer eingehauen sind, so dafs ihre Arme aus zwei sorgfältig nach innen zusammengeschrägten Flächen bestehen, welche eine scharfe Linie inmitten der Arme bilden *(Fig. 2)*. Die spätgothische Zeit läfst es dabei nicht immer bewenden, sondern bildet die Armenden noch tatzenförmig aus *(Fig. 3)*.

Wie gesagt hat man die Weihkreuze der Altarplatten im Allgemeinen nicht verziert; es findet sich wohl einmal, dafs die Enden der Arme durch kleine Querstriche betont sind ⊢┼⊣, wie an der romanischen Altarmensa der Kirche zu Pouch bei Bitterfeld, oder dafs die Kreuze von einem Kreise, Quadrate u. s. w. umschlossen werden, wie das 16:16 *cm* grofse Kreuz ⊕ in der Mitte der Altarplatte der Kirche zu Thalheim, ebenfalls im Kreise Bitterfeld; aber eine reichere Durchbildung ist doch ungemein selten. Wo sie sich einmal findet, dürfte sie von Interesse sein. Wir haben daher von den sämmtlichen Kreuzen der Altarplatte eines der ältesten kirchlichen Bauwerke in Deutschland, nämlich der St. Wipertikirchen-Krypta in Quedlinburg Abklatsche gemacht und bringen genau nach diesen gefertigte Zeichnungen als ein solches seltenes Beispiel einer reicheren Durchbildung von Weihkreuzen in *Fig. 4—8* zur allgemeinen Kenntnifs. Weiterer Bemerkungen dazu bedarf es kaum nach dem, was wir über die Weihkreuze im Allgemeinen voraufgeschickt haben. Man erkennt aus der Unregelmäfsigkeit und der geringen Tiefe der Linien, dafs sie der romanischen Zeit angehören. Nur das einfache Kreuz, welches tief eingemeifselt und auffälliger Weise nicht gleicharmig ist, mufs jünger, also wohl gothisch sein. Was für die Verzierungen dieser Kreuze mafsgeblich gewesen ist, ob die Linienzüge etwa symbolische Bedeutung haben, oder willkürliche, dem Belieben des Verfertigers entsprungene Zuthaten sind, sei dahingestellt.

Die Bekanntmachung dieser merkwürdigen Figuren halten wir um so mehr für geboten, als ihr Untergang in absehbarer Zeit zu beklagen sein wird. Die St. Wipertikirche ist schon vor Jahrhunderten in eine Scheune verwandelt und ihre Krypta, höchst wahrscheinlich das Ueberbleibsel einer Pfalzkapelle Heinrichs I., also schon dem X. Jahrhundert angehörig, zu einem Milchkeller profanirt worden. Aber noch immer erweckt dieses Kleinod der jungen kirchlichen Kunst auf deutschem Boden (wie die Katakomben) den Eintretenden heilige Schauer. Ehedem wurde der heilige Tisch von reinem weifsen Linnen überdeckt, die Lichtglanz bestrahlte und auf welche der Priester zur Feier des erhabensten Geheimnisses die Brod- und Weingefäfse vor dem Bilde des Gekreuzigten niedersetzte, jetzt trägt sie eine Decke von Staub und Milchresten und, wie uns eine trübselige Lampe erkennen läfst, Reihen von Milchsatten zur Butter- und Käsebereitung. Wann endlich wird diesem kunstgeschichtlich so bedeutenden Werke von zuständiger Seite — in erster Linie von der reichen Provinz Sachsen selber — die verdiente Beachtung, d. h. eine würdige Konservirung zu Theil werden?!

Hannover. G. Schönermark.

Ueber alte Orgelgehäuse.

Mit 3 Abbildungen.

Bis vor einigen Jahren befand sich in der St. Nikolauskirche zu Utrecht (Holland) ein jetzt im Reichsmuseum zu Amsterdam aufgestelltes altes Orgelgehäuse. Dasselbe hatte durch Vernachlässigung und mehrfache mifsverstandene Restaurationen im Laufe der Zeit sehr gelitten, war aber trotzdem im Grofsen und Ganzen besser davongekommen wie der diesem ähnliche Orgelkasten der Kirche zu Rehnen (zwischen Utrecht und Arnheim). Letzterer war durch wiederholte „gründliche" Restauration derart mifshandelt und verunstaltet worden, dafs jetzt leider wenig vom Alten, Schönen mehr vorhanden ist. Das einigermafsen von diesen gründlichen Restaurirungen verschont Gebliebene ist die zugehörige Orgelbrüstung. Sie besitzt feine, zierlich in Eichenholz geschnitzte Wappenpaneele, welche noch ziemlich intakt sind.

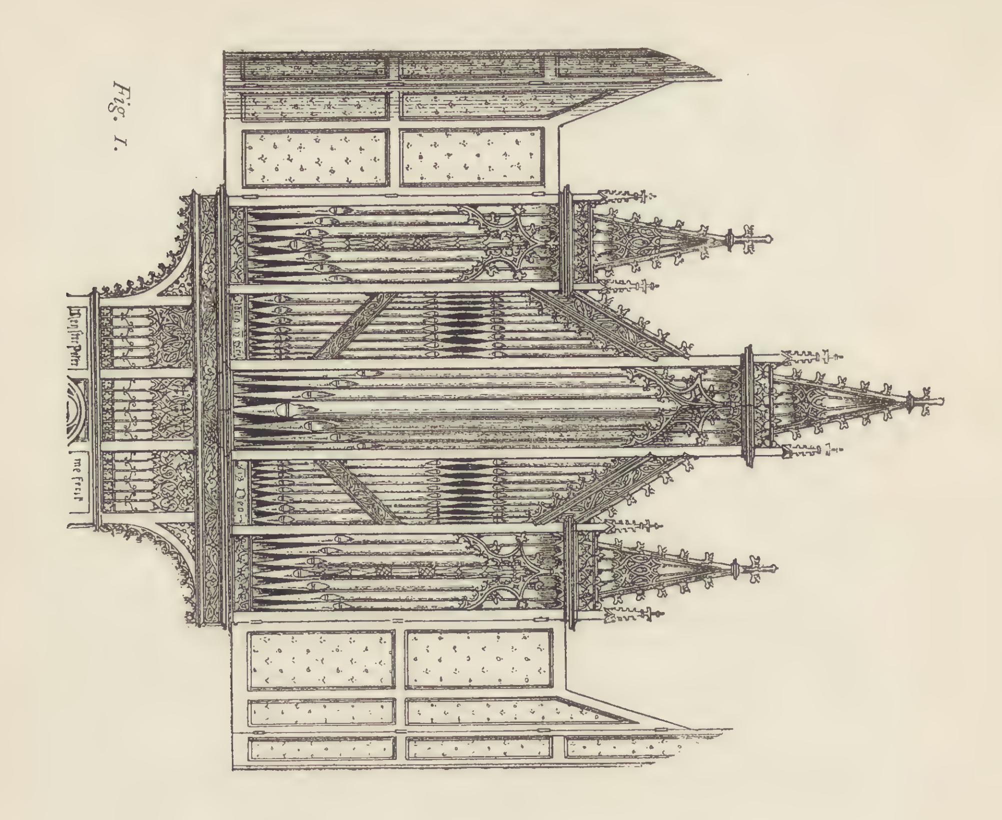


Fig. 1.

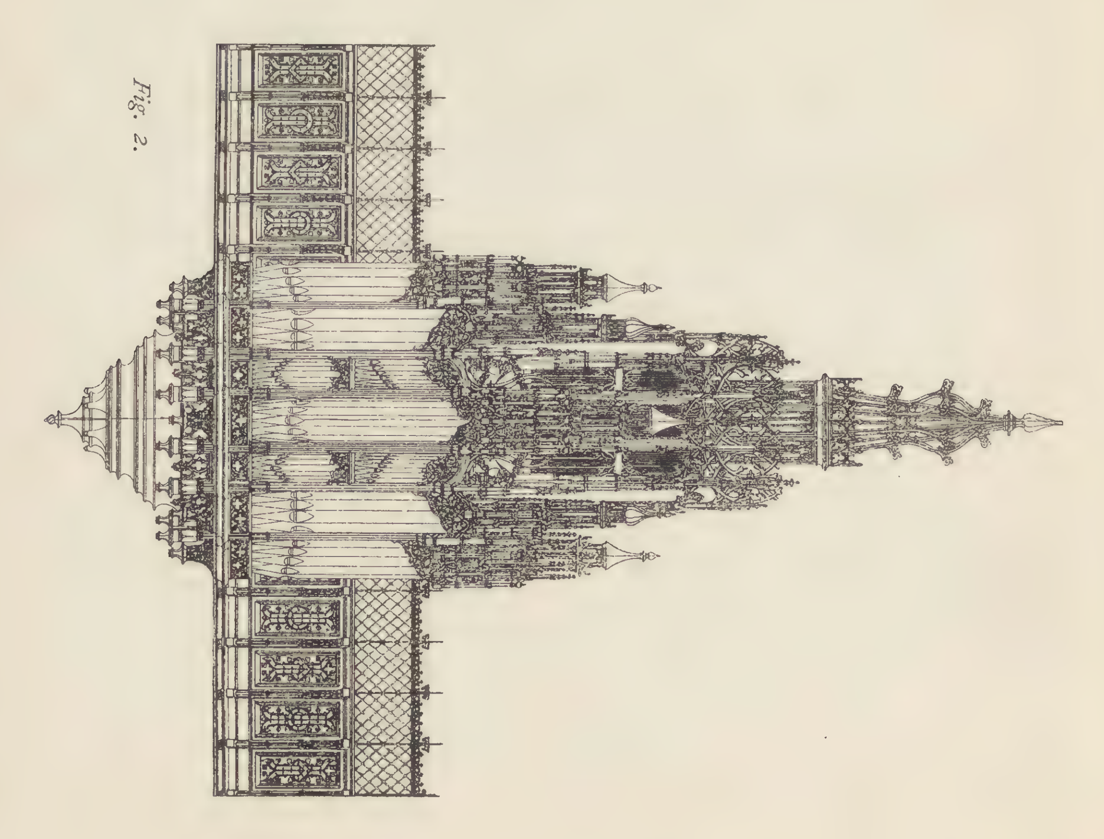


Fig. 2.

Die beifolgende Zeichnung *(Fig. 1)* gibt das Eingangs angeführte Orgelgehäuse. Die Haupt- und Kernform desselben ist sehr einfach und wenig von den gebräuchlichen verschieden. Jedoch geben die viereckigen durchbrochen gehaltenen Thurmspitzen der rechteckigen Anlage des Ganzen im Abschlufs nach oben etwas Zierliches und Gefälliges. Die hier zum Ausdruck gebrachte Form kann überhaupt dem neueren Orgelgehäusebau zu richtiger Nachahmung nur empfohlen werden. Die noch vorhandenen Scharniere an den Aufsenkanten zeigen, dafs ursprünglich in hergebrachter Weise Flügelthüren vorhanden waren.

Eine pietätvolle, das Alte, Schöne richtig erkennende und würdigende Wiederherstellung hat in neuerer Zeit das gemäfs der gleichfalls beigegebenen Zeichnung *(Fig. 2)* überaus zierliche Orgelkästchen aus der Nieuwe Zydts-Kapelle zu Amsterdam gefunden. Dasselbe zeigt in dem Detail klar und schön die Formen, welche in den Niederlanden bis gegen die Mitte des XVI. Jahrh. von den Gothikern allgemein noch gehandhabt wurden. Dieses Orgelschmuckkästchen lehnte bis vor wenigen Jahren in genannter Kapelle unbeachtet an der Südseite desselben; ihm waren die Flügelthüren noch eigen. Das zugehörige Orgelwerk befand sich in einem Nebenraume. Bei Aufstellung einer neuen Orgel in genannter Kirche wurde die alte Façade an den Konservator des erzbischöflichen Museums zu Utrecht, Herrn van Heukelum, veräufsert. Dieser überliefs die mit Malereien aus dem XVII. Jahrhundert von Jan van Asselin versehenen Flügelthüren, da er das Orgelgehäuse selbst in seiner Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht aufzustellen beabsichtigte, dem erzbischöflichen Museum und liefs die alte Orgelfaçade der Reinigung und Restauration unterziehen. Der mittelalterliche Erbauer dieser hier abgebildeten Façade wählte, da dieselbe sich auf einfacher Konsole aufbaut, die dazumal gebräuchliche Form der Vor- oder vielmehr Brüstungs-Façaden, auch Positiv-Orgelkästchen genannt. Der Aufbau selbst ist dann von hier aus reicher gestaltet. Der hier beigefügte Grundrifs *(Fig. 3)* zeigt wohl hinreichend klar, wie die Haupt- und Seitenthürme sich aus dem ganzen Werke entwickeln. Das ganze Holzwerk dieser herrlichen Orgelfaçade bietet dem Interessenten ebenso eine Menge vollendet künstlerischer Motive, wie die schöne und klare Entwickelung der Baldachine in ihrer Konstruktion jederzeit nachahmenswerth sein und bleiben werden.

Fig. 3.

Wir möchten nun bei dieser Gelegenheit der angebrachten Bitte Ausdruck geben, dafs es kundiger Hand gelingen möge, nach dem Muster des vorzüglichen Werkes über Altarbau von Herrn Stadtpfarrer Münzenberger, auch Abbildungen der künstlerisch hervorragendsten mittelalterlichen Orgelgehäuse in einem besonderen Werke zu sammeln. Die in den verschiedenen Museen vorhandenen Architekturbilder alter Niederländer bieten dabei gleichzeitig eine unerschöpfliche Fundgrube.

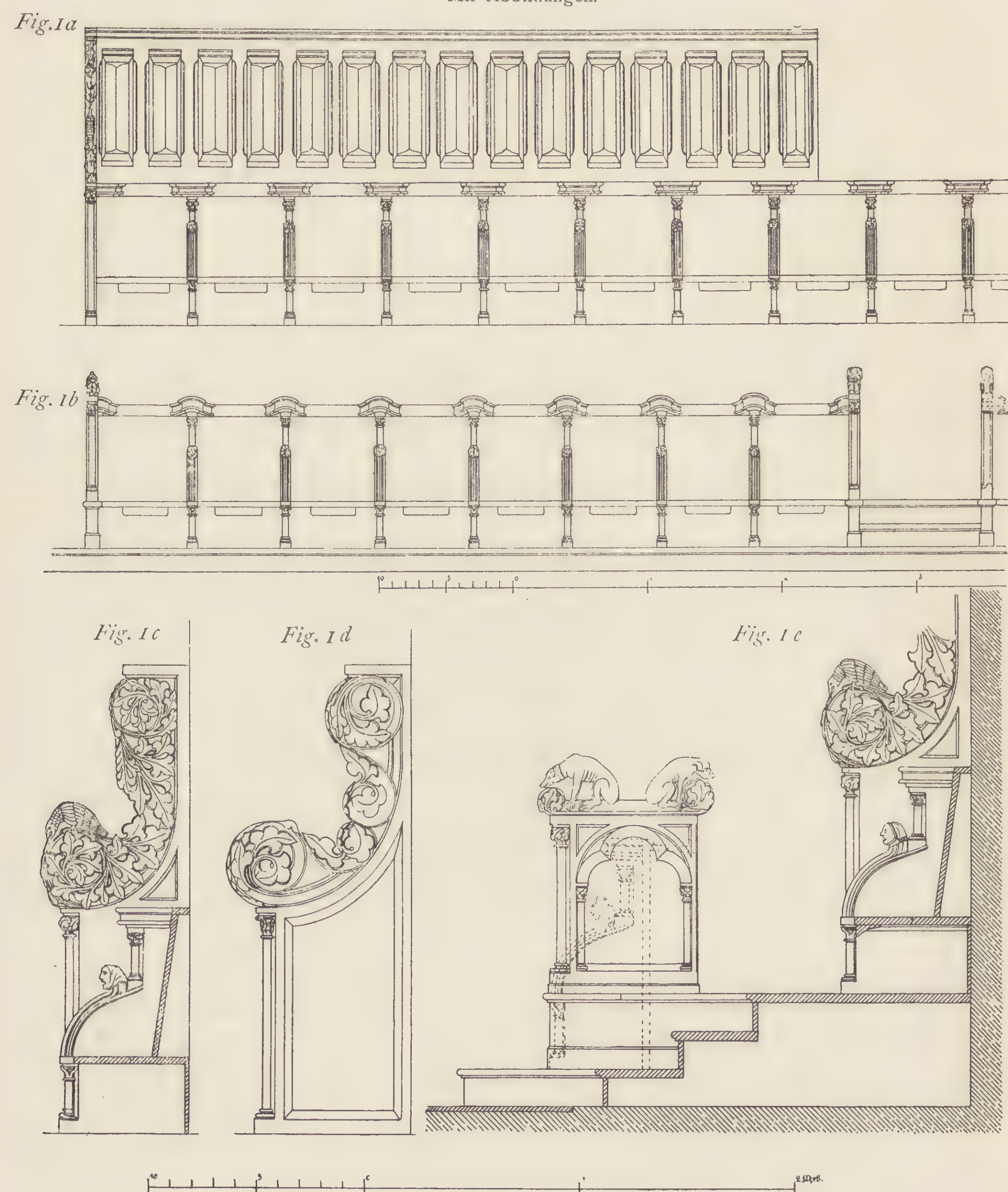
Dazu finden wir in den Niederlanden und in Norddeutschland[1]) noch manche schöne Orgelfaçaden, die entschieden verdienen, zur allgemeinen Kenntnifs gebracht zu werden. Zeigen sie auch vielfach die Formen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, so ist ihre Konstruktion doch durchweg entsprechend jener der spätgothischen Orgelgehäuse gehalten und zwar in dem Sinne, dafs sich auf kühn gewölbter Konsole mit reizender Brüstung und kleinen Vorörgelchen der gemeinhin reich durchgeführte Hauptkasten aufbaut, und vielfach künstlerisch sich bis zu den oberen Abschlüssen in Thürmen und Pyramiden entwickelt. Dabei ist in der Regel Alles in Eichenholz ausgeführt. Diese alten Orgelfaçaden sind zumeist gegen Mifshandlungen und Verunstaltungen viel mehr geschützt geblieben, als die anderen Kirchenmöbel.

Utrecht. Wilh. Mengelberg.

[1]) [Vergl. die wohl vollständige Aufzählung der in Deutschland noch vorhandenen mittelalterlichen Orgelgehäuse bei Otte „Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie", 5. Aufl. I. Bd. S. 327—329.] D. H.

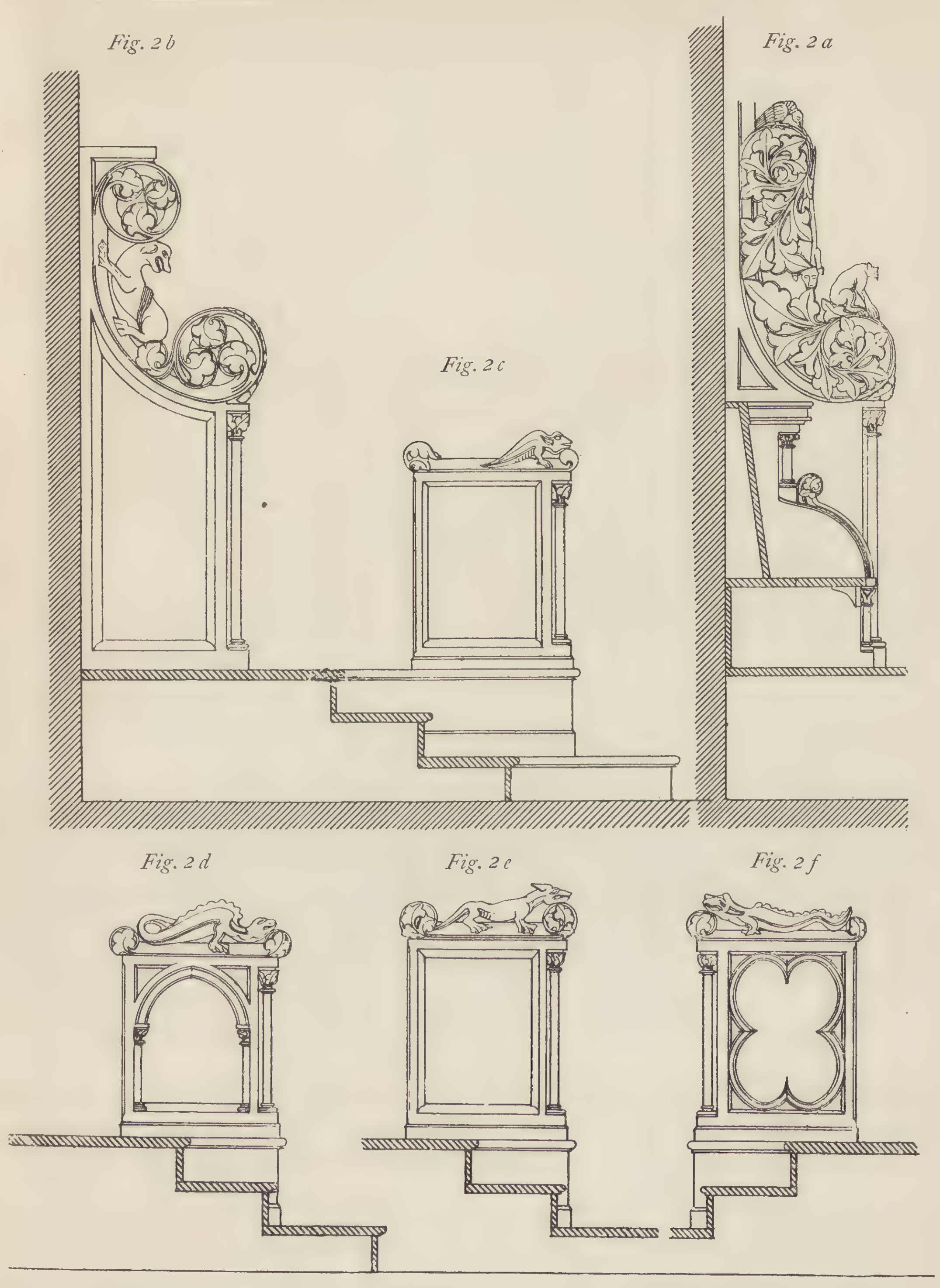
Chorgestühl der St. Severinskirche zu Köln.

Mit Abbildungen.



Im Chore der St. Severinskirche zu Köln befindet sich ein aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts stammendes Chorgestühl, welches bei Gelegenheit innerer Restaurations-Arbeiten in dieser Kirche mit Genehmigung des Kirchenvorstandes durch den Unterzeichneten aufgenommen und gezeichnet wurde.

Wie vielfach, sind auch hier an der linken und rechten Wand des Hochchores je 2 Reihen Chorstühle angebracht, deren untere Reihe auf einem durchgehenden Podium je 14 Sitze und deren obere Reihe auf dem 2 Stufen höheren Boden je 17 Sitze aufweist. Zur Besteigung der oberen Chorstuhlreihe sind in der unteren



Reihe, Zugänge von 90 *cm* Breite belassen. Ein Theil des südlich stehenden Gestühles ist in Figur 1 a und 1 b, die Details dieser Reihe sind in den Figuren 1 c—1 e, diejenigen der nördlichen Reihe in den Figuren 2 a—2 f dargestellt. Die Ornamente und Profilirungen der spätromanischen Epoche sind theilweise in einfacher, theilweise in reichster Weise verwandt worden. Die Thiergestalten sind lebendig modellirt, dagegen die Ornamente vielfach steinern behandelt. Die Kapitelle zeigen eine reiche Abwechselung; es finden sich mehrere sogenannte Knollen-

kapitelle vor und sind mit vielem Geschick Schilfblätter an verschiedenen Stellen angewandt worden. Die Scheidewände zwischen den einzelnen Sitzen sind ebenfalls unterschiedlich behandelt und theils mit Fratzen, theils mit Mönchs- oder Nonnengesichtern, auch mit Thiergestalten als Aeffchen, Eichhörnchen, Hasen etc., sowie mit Ornamenten geschmückt.

Die Misericordien (bekanntlich die konsolenartigen Vorsprünge an der Unterseite der Sitzbretter) zeigen einfache Profilirungen und zwar Hohlkehlform.

Das Chorgestühl erlitt zu Ende der Spätgothik eine kleinere Umänderung einzelner Sitze.

Die in Mitte der 40er Jahre vollzogene Renovation ist als mangelhafte und nicht verstandene zu bezeichnen.

Köln Erasmus Schüller.

Nachrichten.

Das Kupferstich-Kabinet des Königl. Museums zu Berlin

ist seit mehreren Jahren in einem sehr erfreulichen Fortschritte begriffen. Der Bestand der Kunstblätter, dessen Grundstock die Nagler'sche Sammlung bildete, ist kritisch geprüft und durch Verkauf von Doubletten und Exemplaren minderer Qualität zunächst zweckmäfsig entlastet worden; in Folge von glücklichen Erwerbungen hervorragender Sammlungen ist er jetzt zu einer bedeutenden Höhe angewachsen. Die früher vernachläfsigte Art der Aufbewahrung ist in musterhafter Weise nach dem Vorbilde der Londoner Sammlungen fast gänzlich umgearbeitet und die Katalogisirung ihrer Fertigstellung wesentlich genähert worden. Der Umbau des Daches des neuen Museums ermöglichte vor Kurzem die Schaffung eines vorzüglich beleuchteten Oberlichtraumes, der jetzt zu einer historischen Ausstellung des deutschen Kupferstichs benutzt wird. Es soll damit der Anfang zu einer Art der Ausstellungen gemacht werden, welche auch solchen Besuchern des Kupferstich-Kabinets einen Einblick in die Besitzthümer gewährt, denen es mehr um allgemeine künstlerische Anregung und Uebersicht, als um eingehendes Studium zu thun ist. Mit dieser ersten Ausstellung soll die Entwickelung der Stechkunst in Deutschland von ihren Anfängen bis zum Ende des XVIII. Jahrh. an ausgewählten Beispielen veranschaulicht werden. Hierbei ist lediglich die eigentliche Grabstichel-Technik, der Kupferstich im engern Sinne, ins Auge gefafst, mit Ausschlufs der übrigen Vervielfältigungsarten mittelst der Kupferplatte, wie Radirung, Schabkunst etc. Die Reihe der circa 180 ausgestellten Stiche eröffnet die sogen. „Passion von 1446", eine Folge von sieben kleinen Blättern eines unbekannten deutschen Künstlers, von welchen eins, die Geifselung Christi darstellend, die erwähnte Jahreszahl trägt. Es sind dies die ältesten datirten Kupferstiche und nur in dem von dem Berliner Kabinet vor einigen Jahren erworbenen Exemplare bekannt. Für die Entscheidung der Streitfrage zwischen Deutschland und Italien über die Priorität der Erfindung des Kupferstichs ist dieses Exemplar von Bedeutung, wenn es auch sonst auf keinen hervorragenden Kunstwerth Anspruch machen kann, da die Arbeit noch roh und die Erfindung arm ist.

Dann folgen Blätter weniger bekannter, eines Künstlernamens entbehrender Meister, wie des „Meisters der Schöpfungstage" von 1460—1470, des „Meisters mit den Bandrollen". — Von grofsem Interesse ist die „Madonna von Einsiedeln" des Meisters E. S., ein Erinnerungsblatt der Wallfahrer nach dem Gnadenort Einsiedeln, der obere Theil der Darstellung mit Bezug auf die Kapellenweihe durch die hl. Dreifaltigkeit. Es trägt die Umschrift: *„Dis ist die engelwichi zu unser lieben frauwen zu den einsiedlen. Ave gracia plena"*.

Sehr schön ist von demselben Meister der Entwurf zu einer Patena, in der Mitte der Evangelist Johannes auf Patmos; das gothische Rankenwerk des Tellerrandes umrahmt geschmackvoll die Symbole der vier Evangelisten und die Bilder von vier Kirchenvätern.

Dieses Blatt weist in hervorragender Weise auf die nahe Verwandtschaft der alten Kupferstecher mit den Goldschmieden hin.

Der grofse Meister Schongauer ist durch 12 Blätter vertreten, welche die allmähliche Entwickelung des Künstlers in deutlichster Weise erkennen lassen.

Mit Schongauer ist der deutsche Kupferstich schon zu einer bedeutenden Höhe gelangt; es folgt noch eine ziemlich beträchtliche Reihe zum gröfsten Theile nur mit Zeichen bekannt gewordener Meister bis an das Ende des XV. und den Anfang des XVI. Jahrh., bis zum Höhepunkt des deutschen Kupferstichs in den Werken Albrecht Dürers. Ihm gehen in der Ausstellung im Ganzen 47 Meister voran. Die 22 Blätter, die ihn in seiner Entwickelung von den ersten Jugendarbeiten bis zu den vollendeten Leistungen dem Beschauer vorführen, stammen gröfstentheils aus der berühmten Posong-Hulot'schen Sammlung und sind alle von der untadelhaftesten Qualität. Besonders interessant ist ein unvollendeter Probedruck des Blattes B 73, „Die Wirkung der Eifersucht"; ein Theil der Platte ist hier erst mit der sogen. kalten Nadel vorgeritzt. Es existiren von diesem Zustande des Blattes nur zwei Exemplare, das eine in Berlin, das andere in der Albertina in Wien.

An Dürer reihen sich Lucas Cranach und die sogen. Kleinmeister, zum Theil Schüler Dürer's, alle vertreten durch untadelhafte Blätter, namentlich Ornamentstiche von Aldegrever, den beiden Beham's, Pencz, Altdorfer, Flötner und Virgil Solis. Das XVII. Jahrh., in welchem durch den 30jährigen Krieg die Kunst überhaupt gewaltig heruntergegangen ist, wird wesentlich nur durch Portraitstiche vertreten, durch Blätter der Künstler-

familien Kilian, Sadeler und Sandrart. Angenehm wird die Reihe der Portraits durch einen schönen Stich von Aegidius Sadeler nach einer Handzeichnung Dürer's „Maria in einer reichen Landschaft" unterbrochen. — Mit grofser Geschicklichkeit hat die Verwaltung des Kupferstich-Kabinets der Ausstellung dadurch ein für den geringern Kunstwerth annähernd entschädigendes Interesse zu bereiten verstanden, dafs es ihr gelungen ist, historisch nicht unbedeutende Persönlichkeiten in den Portraits zu bringen, so Maria Eleonore von Brandenburg, die Gemahlin Gustav Adolphs von Schweden, Eleonore Gonzaga, Gemahlin Kaiser Ferdinand II., gestochen von Wolfgang Kilian, Sophie Charlotte, Königin von Preussen, gestochen von Johann Hainzelmann, Ernst der Fromme, Herzog von Sachsen, gestochen von Jakob von Sandrart, dem Sohne des durch sein „Teutsche Akademie" bekannten Joachim von Sandrart, Maria Theresia von Schmuzer in Wien, dem Repräsentanten der Wiener Kupferstecher.

Mit Georg Friedrich Schmidt, Schüler von Busch und Larmessin, hob sich in der Mitte des XVIII. Jahrh. der deutsche Kunpferstich wieder zu einer bedeutenden Höhe. Die Ausstellung bringt von diesem Meister Blätter aus seinen verschiedenen Perioden, so das Portrait seines Lehrers Georg Busch, noch ganz unter dessen Einflusse, ebenso das des Kaufmanns Clermont in Breslau, auch noch vor der Reise nach Paris, fünf Blätter aus seiner Pariser und späteren Berliner Periode. Ganz herrlich ist ein Abdruck des Blattes *„Latour d'Auvergne comte d'Evreux"*; auch die Platte dieses Kupferstichs ist ausgestellt. Den Schlufs der Ausstellung, die noch einen Theil des Sommers bleiben wird, macht das Portrait Friedrichs des Grofsen, gestochen von J. F. Bause.

Bonn. L. Kaufmann.

Die Ausmalung der Canisiuskirche in Rom.

Von hundert Kirchen, die im Mittelalter in romanischem Stile erbaut wurden, sind wenigstens neunundneunzig im Innern bemalt worden. Also liebte man in damaliger Zeit das Innere des Hauses Gottes farbig zu schmücken, und erfreulicher Weise hat unsere Generation nach so langer Unterbrechung wieder das künstlerische Bedürfnifs, ihre Kirchen im Innern bemalt zu sehen. So hat auch die von dem Collegium Germanicum in Rom in der Via San Nicola di Tolentino in romanischen Stilformen neuerbaute Canisiuskirche im Innern von geschickter Hand eine reiche Ausmalung erhalten. Diese Bemalung, in ornamentaler Beziehung unter freierer Benutzung von Plänen des Architekten Schmidt in Innsbruck, rührt von dem Maler Franz Guillery aus Köln her und hat diese kleine in architektonischer Beziehung freilich weniger gelungene Kirche[1]) zu einer Sehenswürdigkeit Roms gemacht.

Das aus drei äufsert oblongen Jochen bestehende Schiff hat eine einfachere Bemalung erhalten. Zu beiden Seiten sind in halbrunden Feldern, welche die architektonische Einfassung über den Fenstern bezw. Bogenöffnungen zu einem Oratorium ergibt, anbetende Engel in Halbfigur über einem Zinnenkranze zur Darstellung gebracht und zeigt das grofse Bogenfeld an der Westwand über der Orgelempore das himmlische Jerusalem; die Gewölbe sind hier mit schlichten grünen Ranken auf blauem Grunde verziert. Reicher ist die Ausstattung des Chorquadrats, welches für die Geistlichkeit des Kollegiums bestimmt und zum Chor hinzugezogen ist. Hier sind die Gewölbefelder mit dichterem Rankenwerk versehen und zeigen in Medaillons in vortrefflicher Ausführung die vier Evangelisten. In den Bogenleibungen der Nischen, die das Chorquadrat seitlich noch erweitern, sind in Brustbildern die 12 kleinern und in den Bogenfeldern selbst die 4 grofsen Propheten dargestellt. Die hier befindlichen grofsen Wandflächen unter den leider zu kleinen Radfenstern sind vorderhand nur mit einfacher Quaderbemalung versehen, sollen aber später bildlichen Schmuck erhalten. Die figürlichen Darstellungen in diesen Räumen sind durchweg vorzüglich gelungen und harmoniren auf's Beste mit der ornamentalen Bemalung. Unser Hauptaugenmerk richtet sich aber auf den Chor und hier besonders auf die Halbkuppel. Die meist übliche Bemalung einer Halbkuppel in Kirchen ist, (abgesehen von Deutschland in romanischer und gothischer Zeit, in welcher die Darstellung des als Weltrichter wiederkehrenden Christus beliebt war) die, dafs der Heiland umgeben von zwei oder mehreren Heiligen, zur Darstellung gelangt, und ist es dabei gebräuchlich, seine Gottheit auch noch dadurch anzudeuten, dafs man ihn um wenigstens einen Kopf gröfser als seine Umgebung macht. Vor der Bemalung einer Halbkuppel wie sie beispielsweise in den Domen zu Monreale und Cefalu in Sicilien sich findet, wo das Brustbild des Heilandes die ganze Halbkuppelfläche einnimmt, scheinen die Kirchenmaler unserer Zeit eine gewisse Scheu zu haben (wenigstens ist dem Schreiber dieses kein derartiges Beispiel aus neuerer Zeit bekannt), und doch ist keine andere Darstellung des Heilandes im Stande, in so überwältigender Weise uns seine Allmacht zu zeigen wie gerade diese. Der Heiland in den Halbkuppeln der Dome zu Monreale und Cefalu (Mosaikmalereien aus dem Ende des XII. Jahrhunderts) ist geradezu von hinreifsender Wirkung. Eine derartige Bemalung der Halbkuppel war nun leider im vorliegenden Falle nicht möglich, da die Halbkuppel, über einem sehr stark überhöhten Halbkreise gewölbt, im Verhältnifs zur kleinen Kirche eine gar zu grofse ist. Es blieb dem jungen Künstler in Folge dessen nichts Anderes übrig, als (den landläufigeren Weg zu gehen und) den Heiland als Weltrichter in ganzer Figur, umgeben von Heiligen und Engeln, zur Darstellung zu bringen. Herr Guillery hat dies aber in einer Weise gethan, die alles Lobes werth ist. Auf dem Regenbogen sitzend, die Weltkugel zu seinen Füfsen, in der Linken das Buch mit *A* und *Ω*, die Rechte hoch erhoben; sehen wir den Sohn Gottes von Maria und Johannes dem Täufer umgeben. Den Hintergrund zu dieser

[1]) Der Plan zur Kirche, ursprünglich von einem italienischen Architekten, zeigte schon schwere Mängel und wurde überdies von noch unkundigeren Händen überarbeitet und ausgeführt.

Hauptgruppe bildet die goldene Sonne, deren Rand mit achtflügeligen rothen (vom Feuer der göttlichen Liebe durchglühten) Engelköpfen verziert ist. Zu Häupten des Heilandes sehen wir Lilie und Schwert, eine symbolische Andeutung von Belohnung und Strafe im Weltgerichte. Der Ausdruck des göttlichen Antlitzes ist ein sehr würdiger, die ganze etwas hagere Figur in strengen Linien künstlerisch vorzüglich gezeichnet, nicht minder gut sind die in anbetender Stellung auf stilisirten Wolken knienden Figuren von Maria und Johannes. Die grofse Sonne schwebt auf dem gestirnten Firmament, von dessen tiefblauem Grunde sich zu beiden Seiten Posaunen blasende Engelchöre in bunten Gewändern äufserst wirkungsvoll abheben. Unter der Kuppel läuft ein breiter Fries, auf welchem wir die 4 alttestamentalischen Vorbilder des hl. Messopfers, Abel, Abraham, Melchisedech und Aaron dargestellt finden. Da die Kirche eine moderne, so hat sich Herr Guillery nicht streng an die in romanischer Zeit übliche Darstellungsweise gehalten, sondern in etwas freierer Art Pinsel und Palette geführt. Das, was er hiermit geschaffen, verdient unsere volle Anerkennung, denn durch sein ganzes Werk geht ein monumentaler Zug, eine tiefe Empfindung, Schwung in der Darstellung und im Kolorit. Franz Guillery hat sich in der Canisiuskirche in Rom ein dauerndes Denkmal seines Talentes gesetzt, würdig der Steinle'schen Schule, aus der er hervorgegangen. Zu bedauern ist, dafs die beiden Ganzfiguren an den Pfeilern zu Seiten des Chores, welche die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus darstellen, aus dem einheitlichen Gesammtrahmen herausfallen. Dieselben wurden während einer Krankheit des Künstlers nach dessen Kartons von anderer in monumentaler Malerei weniger geübter Hand ausgeführt. Dafs die Bemalung der am Westeingange befindlichen kleinen Marienkapelle sowie der letzten Halbsäulen unter der Orgelempore in der Kirche selbst nicht von Herrn Guillery herrühren, bedarf eigentlich gar keiner Erwähnung. Diese Malereien, in Stil, Farbe und Ausführung traurig ausgefallen, sind die Leistungen eines italienischen Dekorationsmalers.

Rom. A Menken, Regierungs-Baumeister.

Bücherschau.

Von dem im vorigen Bande dieser Zeitschrift Sp. 187 u. 188 besprochenen Werke: „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen", bearbeitet von Prof. Dr. Steche, ist nunmehr das zwölfte, die Amtshauptmannschaft Zwickau befassende Heft erschienen. Im Hinblick auf den so reichen Inhalt des Heftes, insbesondere auf die Zahl der darin enthaltenen Abbildungen verschiedenster Art, ist es zu verwundern, dafs dasselbe nach so kurzem Zeitverlaufe den vorangegangenen Heften sich anreihen konnte. Die Beschreibung der Kunstwerke der Stadt Zwickau nimmt ungefähr die Hälfte des 149 Seiten zählenden Heftes ein; 57 Abbildungen illustriren dasselbe, darunter mehrere gröfseren Formates, von welchen eine Ansicht der Stadt und die Abbildung eines in derselben gehaltenen Festschiefsens aus dem XVI. Jahrh. besonders hervorzuheben sind. Das erstgedachte, in Linienmanier gezeichnete Blatt, hat eine Länge von nicht weniger als einem Meter. Die bei weitem gröfsere Mehrzahl der inventarisirten Werke, insbesondere der abgebildeten, fand während des späteren Mittelalters ihre Entstehung, was sich dadurch erklärt, dafs in diese Zeit die höchste Blüthe des dortigen Bergbaues fällt. Von dieser Blüthe, zugleich aber auch von dem Kunstsinn und der Opferwilligkeit der Bürger Zwickau's in Bethätigung desselben legen jene Werke glänzendes Zeugnifs ab. Dieselben sind so recht geeignet, Diejenigen eines Besseren zu belehren, welche geringschätzig über die Kunst am Ausgang des Mittelalters, insbesondere über die Spätgothik, urtheilen zu dürfen glauben. Steht letztere auch in Bezug auf Klarheit und edle Einfachheit hinter der Frühgothik zurück, so übertrifft sie die Frühgothik dafür an malerischem Reiz und dekorativer Wirkung, sowie in Bezug auf Kunstfertigkeit. Auf dem Gebiete der Profanarchitektur gebührt ihr unbedingt die Palme. Jedenfalls hält keine der auf die Spätgothik gefolgten Kunstweisen auch nur entfernt den Vergleich mit ihr aus. Auch eine nicht geringe Zahl wahrhaft mustergültiger Erzeugnisse des spätmittelalterlichen Kunsthandwerks, darunter 6 Kelche, ein prachtvoller Pokal und bemerkenswerthe Tafelbilder, finden sich in dem vorliegenden Hefte dargestellt, dessen Schlufs ein Verzeichnifs der in demselben angeführten Künstler, Glockengiefser und Orgelbauer bildet.

A. Reichensperger.

Geschichte der deutschen Kunst. I. Die Baukunst von R. Dohme. II. Die Plastik von W. Bode. III. Die Malerei von H. Janitschek. IV. Der Kupferstich und Holzschnitt von C. von Lützow. V. Das Kunstgewerbe von Jacob von Falke. Mit über 1000 Text-Illustrationen, Tafeln und Farbendrucken. Verlag der G. Grote-schen Verlagsbuchhandlung in Berlin. Lief. 1—28.

Im Jahr 1885 begonnen, geht dieses grofse, aber wohlfeile Lieferungswerk, ein Denkmal deutschen Fleifses und deutscher Wissenschaft, seinem Abschlusse entgegen. Die beiden ersten Abtheilungen: Baukunst und Plastik sind längst vollendet, die letzte: Kunstgewerbe, ist sehr schnell zu Ende geführt worden, die Malerei ist bereits bis zur VIII. Lieferung und zur Zeit Dürer's fortgeschritten; Kupferstich und Holzschnitt endlich, zuletzt begonnen und bisher auf eine Lieferung beschränkt, verspricht schnellen Fortgang. — Die Illustrationen, sowohl die in den Text aufgenommenen, als die in Extratafeln bestehenden sind sehr zahlreich und durchweg nicht nur geschickt ausgewählt, sondern auch trefflich ausgeführt, mögen sie in Zinkographieen oder in Holzschnitten, in Lichtdrucktafeln oder Chromolithographieen bestehen. Sie beruhen zum gröfsten Theile auf neuen Aufnahmen und erweitern in der umfassendsten, verdienstvollsten Weise den Kreis der

durch gute Abbildung in die Kunstgeschichte aufgenommenen Denkmäler. — Der Text beschränkt sich durchaus nicht auf eine geschickte Zusammensetzung und Bearbeitung des bis dahin bereits bekannten Materials, sondern bietet eine grofse Anzahl neuer Gesichtspunkte und Resultate, so dafs er als eine sehr erhebliche Bereicherung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft erscheint. Dieses gilt auch in Bezug auf die Baukunst, das bislang am erfolgreichsten bearbeitete kunstgeschichtliche Feld; in viel höherem Mafse aber von der Plastik, die noch so viele Lücken bot, nicht blofs in Bezug auf die älteste Periode, sondern auch auf die Uebergangszeit und die Spätgothik. Die Kenntnifs beider Perioden ist sehr wesentlich gefördert, zumal durch den Nachweis der fränkischen und schwäbischen Schulen. Auch in die noch sehr dunkle frühgothische Zeit ist einiges Licht hineingetragen, sehr vieles aber in die Entwickelung der Renaissance und in die bezüglichen Einflüsse. — Bei dem Kunstgewerbe, der Kunstwissenschaft unserer Tage, handelte es sich um eine neue, grundlegende Arbeit. Da sie den bewährtesten Händen anvertraut war, so entspricht sie allen Anfordungen, vielleicht die der Ausführlichkeit allein ausgenommen. Anlage, Richtung, Grundsätze, Darlegung vortrefflich, nicht minder die Auswahl, die aber wohl Mancher in einer minderen Beschränkung gewünscht hätte. — Die Malerei gibt sich überall als eine sehr gründliche, streng wissenschaftliche Leistung zu erkennen, welche nicht nur in Bezug auf die karolingische Periode, des Verfassers eigenste Spezialität, sehr viel Neues bietet. — Kupferstich und Holzschnitt werden in ihren Anfängen behandelt und in der Schongauer'schen Blüthezeit unter Verwerthung der neuesten Forschungen und in so ansprechender Schilderung, dafs der Fortsetzung gewifs mit allgemeiner Spannung entgegengesehen wird. H.

Der Vorstand des Metzer Dombauvereins hat jüngst in dem von ihm veröffentlichten „Dombaublatte", einem stattlichen Hefte von 22 Quartseiten u. 10 Bildtafeln, den vierten Bericht über den Fortgang seines Unternehmens erstattet. Im Anschlufs an das im 1. Bande Sp. 115 u. 116 dieser Zeitschrift über den dritten Bericht Angeführte nachfolgend einige Bemerkungen in Bezug auf den vorliegenden. Der Verein hatte während des abgelaufenen Jahres einer Mehrung der Zahl seiner Mitglieder und seiner Einnahme sich zu erfreuen; von ganz besonderer Wichtigkeit für ihn aber ist die demselben inmittelst gewordene Bewilligung einer Lotterie, deren Ergebnifs sich zu 102 000 Mark veranschlagt findet. — Auf den Baubericht des Dombaumeisters Tornow folgt eine eingehende, sehr interessante Abhandlung desselben über die Geschichte des Metzer Domes und über den Fortgang seiner Restaurirung. Von den Bildtafeln bringen drei dem Bau entnommene Einzelheiten, beziehlich eine Gegenüberstellung von Abbildungen des Domes vor dessen Restaurirung und nach Bewerkstelligung derselben. Drei Tafeln bezwecken hauptsächlich die Veranschaulichung des projektirten Dachreiters und eine Vergleichung desselben mit denen der Kathedralen von Paris und Amiens. Hervorzuheben ist noch die auf der dritten Tafel gegebene Abbildung einer Reiterstatuette aus Bronze, betreffs welcher die gewichtigsten Gründe dafür sprechen, dafs sie Karl den Grofsen darstellt und während dessen Regierungszeit angefertigt worden ist. Bis zur französischen Revolution befand sie sich im Metzer Dom auf einer Art von Altartisch. Leider ist dieselbe nach Paris gekommen und von dort nicht wieder zurückgekehrt. Gewifs begleiten die besten Wünsche aller Freunde der christlichen Kunst das Bestreben des Metzer Dombauvereins, ein durch die Gestaltung und die Wirkung seines Innern unter den mittelalterlichen Domen hoch hervorragendes Baudenkmal zu kunstgerechter Vollendung zu bringen. A. R.

Kunststudien von C. Hasse, o. ö. Prof. der Anatomie an der Universität Breslau, so lautet der Titel von bei C. T. Wiskott erscheinenden fortlaufenden Veröffentlichungen, deren III. Heft die Verklärung Christi von Raffael behandelt und die Einheitlichkeit dieses vielbesprochenen Gemäldes darzulegen sucht, nach kurzer Erwähnung der hauptsächlichsten früheren Deutungen. Die geistvollen Kombinationen des Verfassers werden gewifs dem Interesse begegnen, welches sie verdienen. n.

Muster-Blätter für künstlerische Handarbeiten, herausg. von Frieda Lipperheide. V. Sammlung. Berlin 1889, Franz Lipperheide.

Die unermüdliche Verfasserin, welche um die Reform und Hebung der weiblichen Handarbeiten in Deutschland und darüber hinaus die allergröfsten Verdienste hat, bietet wieder eine neue Sammlung, den Anfang einer neuen Serie. Sie enthält 12 meisterhaft ausgeführte Farbendrucktafeln, unter denen einige, namentlich die Flachstickerei Nr. 5, die Plattstickerei Nr. 7, die Mossul-Stickerei Nr. 9 von geradezu verblüffender Echtheit. Der 16 Seiten umfassende, mit 48 Illustrationen durchwirkte Text erläutert die Tafeln und ihre Anwendung. Wie alte Muster den neuen Formen angepafst, die alten Techniken den neuen Bedürfnissen dienstbar gemacht werden können, wird hier in sehr instruktiver, stets auf die Ausführung abzielender Weise gezeigt. Also wiederum ein sehr praktisches Heft, welches den kunstfertigen Damen und die es werden wollen, angelegentlichst empfohlen werden darf. S.

Von „Seemanns Kunsthandbüchern" ist der IV. Band erschienen: „Die Tracht der Kulturvölker Europas vom Zeitalter Homers bis zum Beginn des XIX. Jahrh. von A. von Heyden". Mit 222 Abbildungen. — Eine wohlfeile aber doch zuverläfsige und durch viele Illustrationen erläuterte Trachtenkunde war ein grofses Bedürfnifs und trotz der vorzüglichen Werke von Weifs, von Falke und Anderen keine leichte Aufgabe. Der Verfasser hat sie recht gut gelöst durch geschickte Benutzung des vorhandenen Materials und durch ausgedehnte eigene Forschungen, die sich namentlich auf das Kostüm im Alterthum beziehen. Dem Mittelalter sind 110 Seiten Text gewidmet und ein eigener Abschnitt der kriegerischen Ausrüstung während desselben. Ungefähr 100 Seiten nimmt die Neuzeit in Anspruch und in einem besonderen Anhange (dem nur eine etwas gröfsere Ausdehnung zu wünschen wäre) wird das geistliche und weltliche Ornat behandelt. Die Illustrationen,

in einem Kostümbuch ein besonders wichtiger Faktor, sind trefflich ausgewählt und erfüllen für die allgemeinen Zwecke, welchen sie dienen sollen, vollauf ihre Aufgabe. Dem höchst brauchbaren Buche kann der Erfolg nicht fehlen. n.

Lübke's „Geschichte der deutschen Kunst" ist bis zur dreizehnten Lieferung gediehen, welche im XII. Kapitel „Die Malereien von 1500—1550" zu behandeln beginnt, zunächst Albrecht Dürer, in der so klaren und anschaulichen Weise, wie sie dem Verf. eigen ist.

Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt. Vortrag gehalten auf der Generalversammlung der Görresgesellschaft zu Eichstätt am 25. Sept. 1888 von Joseph Schlecht, Kaplan bei St. Walburg, Sekretär des historischen Vereins Eichstätt. Eichstätt 1888, Verlag der Ph. Brönner'schen Buchhandlung.

Dieser vortreffliche Vortrag, welcher den Hörern zur Zeit einen lebendigen und fesselnden Ueberblick bot über die reichen, aber wenig bekannten und fast gar nicht bearbeiteten Kunstdenkmäler Eichstätts liegt hier in erweiterter und mit den literarischen Nachweisen versehener Form vor. Er läfst es freudig begrüfsen, dafs der Verfasser die Kunstgeschichte zum ausschliefslichen Gegenstande seiner Studien machen und die seiner Bischofsstadt wohl in noch eingehendere Pflege nehmen wird. Tüchtige geistliche Kräfte, für die aber von jetzt an ein geordneter Bildungsgang nicht mehr fehlen darf, sind jetzt auf diesem beständig sich erweiternden und vertiefenden Gebiete von grofser Wichtigkeit. n.

Gilde de St. Thomas et de St. Luc. Bulletin de la vingt-deuxième Réunion. Société Saint-Augustin. Lille, Bruges: Desclée, De Brouwer & Cie. 1889.

Die in dieser Zeitschrift Bd. I Sp. 39 u. 40 bereits besprochene Gilde hat ihren vorigjährigen (zweiundzwanzigsten) Ausflug in den Norden Deutschlands gemacht und den durch die Fülle wie Bedeutung ihrer mittelalterlichen Kunstdenkmäler hochberühmten Städten Lübeck, Ratzeburg, Wismar, Doberan, Rostock, Güstrow, Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Goslar, Braunschweig, Hildesheim ihren Besuch abgestattet. Nachdem über denselben Jules Helbig in den letzten Heften seiner vortrefflichen „Revue de l'art chrétien" bereits eingehenden durch Illustrationen erläuterten Bericht erstattet hatte, erscheint soeben das offizielle „Bulletin" in Gestalt eines 320 Seiten umfassenden vorzüglich ausgestatteten und überaus reich illustrirten Quartbandes. Die Beschreibung der einzelnen Kunstgegenstände, mögen sie dem Gebiete der Architektur oder Plastik, der Malerei oder der Kleinkünste angehören, ist durchaus gründlich. Die Besprechungen, welche ihnen in den an die Besichtigung sich anschliefsenden Sitzungen gewidmet wurden, sind sehr anregend und lehrreich, die 50 Abbildungen, welche in den Text aufgenommen, die 31 Lichtdrucktafeln, welche ihm beigegeben sind, glücklich ausgewählt und von den betreffenden Gildemitgliedern, die als Zeichner oder Photographen die Reise mitmachten, tadellos ausgeführt. So erscheint dieses Werk als eine sehr schätzenswerthe Bereicherung der Kunstliteratur; fast ausschliefslich deutsche Kunstdenkmäler behandelnd, verdient es in Deutschland ganz besondere Beachtung. S.

La messe, Études archéologiques sur ses monuments par Ch. Rohault de Fleury, continuées par son fils. Paris, Librairie des imprimeries réunies.

Dieses umfassende wahrhaft monumentale Werk hat mit dem soeben erschienenen VIII. Bande seinen Abschlufs gefunden; es enthält zahlreiche in den Text aufgenommene Illustrationen und nicht weniger als 683 gut ausgeführte Tafeln. Dank den ausgedehntesten Verbindungen und einem Fleifse ohne Gleichen ist aus allen Ländern, nicht zum wenigsten aus Deutschland, eine Fülle von Material zusammengetragen und wissenschaftlich verarbeitet, die geradezu staunen macht. Rohault de Fleury's Vater hatte die Arbeit begonnen und schon den Plan gefafst, ihr eine Geschichte der im Kanon der hl. Messe erwähnten Heiligen folgen zu lassen. Seinen Sohn, der das erste Werk zu Ende geführt hat, beschäftigt jetzt die zweite Aufgabe, und er wendet sich an die Kunstfreunde der Welt, namentlich auch in Deutschland, ihn durch Beiträge zu unterstützen. Augenblicklich und zu allererst handelt es sich um die Geschichte der hl. Cäcilia, die in unserm Vaterlande vielfach verehrt wurde. Den Mittelpunkt ihrer Verehrung scheint hier Köln gebildet und die Bekehrung des deutschen Nordens zum Christentum vielfach mit ihr in Verbindung gestanden zu haben. Jede bezügliche Notiz über die hl. Cäcilia (ihr geweihte Kirchen, Altäre, Bilder Inschriften u. s. w.) wird vom Verfasser — 12 rue d'aguesseau in Paris — mit Dank entgegengenommen. — Auch über die Heiligen Cornelius, Chrysogonus, Kosmas und Damian, Agatha, Lucia, Agnes, Anastasia sind jetzt schon nähere Mittheilungen sehr erwünscht. S

Das Antlitz Christi auf dem Schweifstuch der Veronika ist von jeher ein bevorzugter Gegenstand künstlerischer Darstellung wie volksthümlicher Zuneigung. Bald mit der Heiligen dargestellt, die es vor sich hält, (wie auf den Bildern von Meister Wilhelm in Nürnberg und München), bald allein, (wie auf den Holzschnitten von Dürer, Schäuffelin und vielen Anderen), hat bis in unsere Tage es mehr als irgend eine andere Darstellung zur Erbauung beigetragen. Deswegen hat es wohl auch der Altmeister Steinle ausgewählt, als es sich darum handelte, dem Kloster der *Dames du sacré coeur* zu Riedenburg bei Bregenz, welchem zwei Töchter von ihm angehören, ein Andachtsbild zu stiften. Von diesem hat die äufserst rührige Kunst-Anstalt von B. Kühlen in M.-Gladbach eine farbige Reproduktion besorgt, die auf einem neuen, ihr eigenen Verfahren beruht; wegen der starken Mitwirkung des Lichtes wird es „Heliochromographie" genannt. Es übertrifft bei Weitem den Oeldruck und kommt dem Original in Bezug auf Klarheit der Zeichnung und Frische der Farbe sehr nahe. Es erfüllt daher in besonderem Mafse die Bedingungen, um ein gesuchtes Andachtsbild und ein beliebter Zimmerschmuck zu werden. H.

Abhandlungen.

Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz.

Mit Lichtdruck (Tafel XI).



uf der kunsthistorischen Ausstellung zu Köln im Jahre 1876 erregten drei Aquamanilien aus der Sammlung Floh in Crefeld wegen ihrer Eigenart besondere Aufmerksamkeit. Da dieselben demnächst in Köln durch die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zur Versteigerung gebracht werden, so mag ihre bildliche Vorführung und kurze Beschreibung unter Benutzung der für den Auktions-Katalog hergestellten vortrefflichen Lichtdrucktafel willkommen sein.

Unter Aquamanilien versteht man bekanntlich die im Mittelalter zum Eingiefsen des Wassers in das für den Priester bestimmte (seltener im häuslichen Gebrauche zu verwendende) Waschbecken gebräuchlichen Gefäfse. Sie sind in der Regel von Bronze, schon sehr früh in den kirchlichen Gebrauch eingeführt und in Flandern (Dinant) wie in Deutschland in grofser Anzahl meistens durch Gufs hergestellt worden, vornehmlich im XII., XIII. und XIV. Jahrh. Der liturgischen Verwendung, sei es am Altare, sei es in der Sakristei, schon seit Jahrhunderten fast ganz entzogen, haben sich in den Kirchenschätzen verhältnifsmäfsig wenige Exemplare erhalten, desto zahlreichere aber in Museen und Privatsammlungen Unterkunft gefunden, und schon seit langer Zeit stehen sie bei den vornehmen Sammlern als pikante Dekorationsobjekte in hoher Gunst. Diese hat ihnen vor allem die Eigenart und Mannigfaltigkeit der Formen erworben, in denen sie erscheinen, wie ihre stilistische Behandlung und originelle Ausstattung. Gestalten von Menschen und Thieren, häufig von Fabelwesen als Centauren, Greifen, Drachen etc. haben in der Regel das Motiv gegeben, welches, in phantastischer Weise verwendet, die sonderbarsten und bizarrsten Gebilde hervorgebracht hat, bald sehr fein modellirte, bald roh behandelte, fast immer aber interessante Machwerke, die in der Regel auch durch kleine ornamentale Beigaben ihre Ursprungszeit wenigstens annähernd bekunden. Das XIII. Jahrh. dürfte ihre Glanzzeit gewesen sein. Aus diesem (1252) stammt auch eine bezeichnende Notiz in dem Schatzverzeichnisse der St. Martinskirche zu Mainz, in welchem es heifst: *Erant urcei diversarum formarum quos manilia vocant, eo quod aqua sacerdotum manibus funderetur ex eis, argentei, quedam habentes formam leonum quedam draconum, avium et griphonum vel aliorum animalium quorumcumque.* Die Löwenform war die gebräuchlichste; sie begegnet in den verschiedensten Gröfsen, Stellungen, Ausstattungen. In der Regel befindet sich auf dem Kopfe das mit einem Klappdeckel versehene Eingiefsloch, im Maul oder auf dem Bauch die nicht selten mit einem Röhrchen versehene Ausflufsöffnung. Aehnlich sind die meisten Aquamanilien eingerichtet, die übrigens trotz einer gewissen allgemeinen Uebereinstimmung eine so grofse Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit aufweisen, dafs kaum zwei ganz gleiche Exemplare unter den Hunderten begegnen, welche (auch von den sehr verbreiteten modernen Fälschungen abgesehen) vornehmlich in deutschen und belgischen Sammlungen sich finden.

Von den drei hier abgebildeten Giefsgefäfsen zeichnet das mittlere (Figur 1) sich aus durch Gröfse, Schönheit und Alter. Es ist ein verhältnifsmäfsig sehr dünner und leichter Bronzegufs in Form eines Hahnes von 29 *cm* Höhe und 24 *cm* Länge. Derselbe steht aufser auf den beiden etwas kurzen und schweren Beinen auf einem nach hinten ausladenden Untersatze. Aus den beiden Kettengliedern, die ihn bilden, entwickelt sich ein Doppelband, welches auf der Brust durch eine Art von Schnalle sich hindurchziehend, den Rücken in wirksamer Gliederung umschlingt. Noch viel dekorativer wirkt der zugleich als Handhabe dienende in grofsartiger Stilisirung aufstrebende Schwanz, den ein Spruchband theils durchschneidet, theils einfafst. Ihm hält der streng bahandelte Kopf in effektvoller Silhouette das Gegengewicht. Glasperlen füllten ehedem die Augenhöhlen; der wie zum Krähen geöffnete

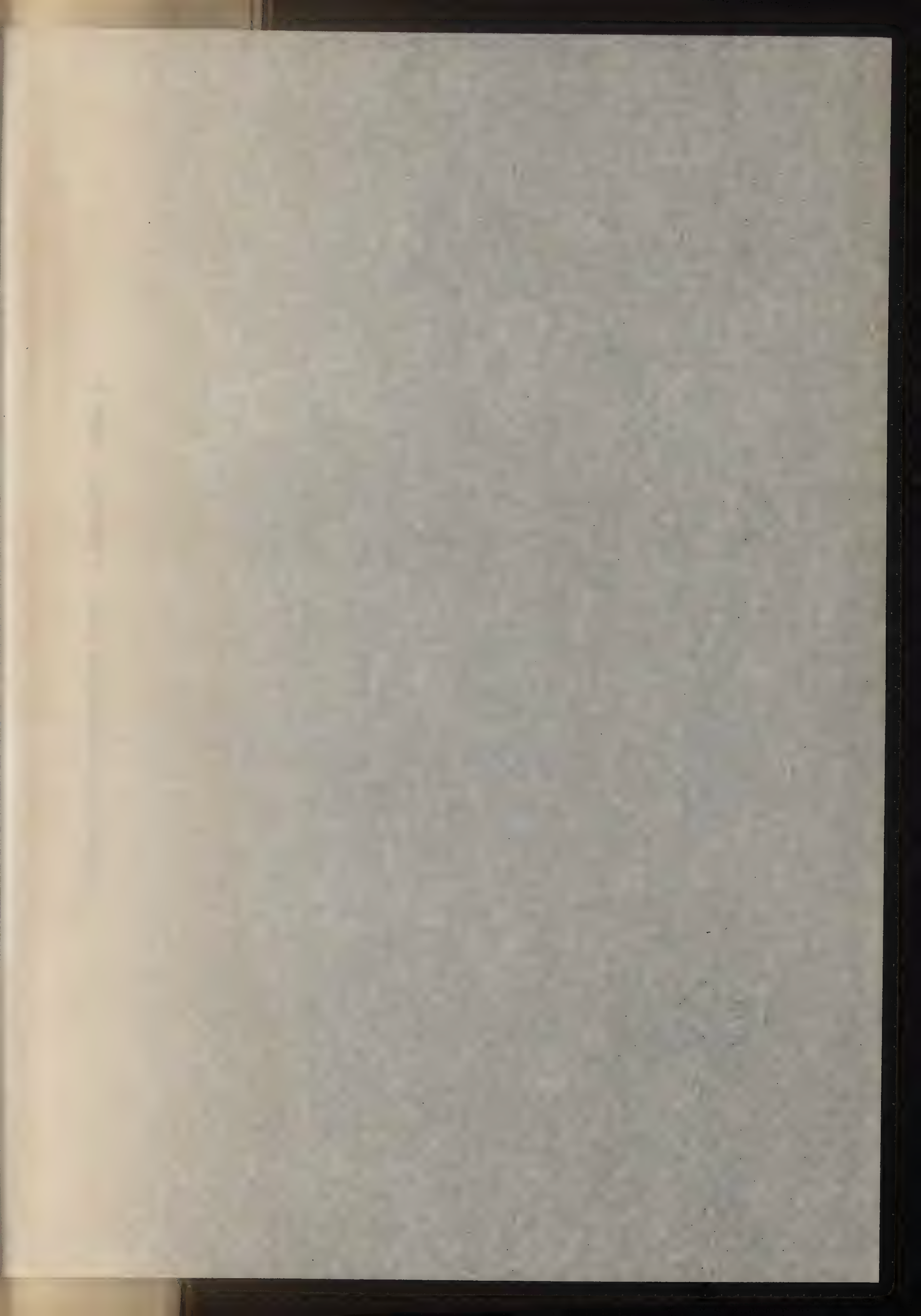
Schnabel bildet den Ausgufs, während der prismatisch aufschiefsende Federbüschel des Schweifes sehr geschickt als Eingiefsröhre eingerichtet ist. Das Ganze ist ein einheitliches, musterhaftes Gufsstück, und nur die eingravirten Federungen beruhen auf Handtechnik wie die Inschrift. Obwohl diese auf eine spätere Hand zurückzuführen ist, so mag doch die in ihr verzeichnete Jahreszahl (1155) die Ursprungszeit annähernd richtig angeben. In seiner der Natur abgelauschten stolzen Haltung macht der vorzüglich stilisirte Hahn (zu dem das Germanische Museum ein etwas kleineres Seitenstück besitzt), einen vortrefflichen Eindruck.

Fast gleichzeitig dürfte die phantastische Vogelgestalt (Figur 2) sein, welche 17 *cm* hoch, 15 *cm* lang von etwas plumper Form ist. Die beiden kurzen Beine geben dem Vorderkörper den Halt, den die beiden ursprünglich entsprechend längeren, spitz zulaufenden Unterflügel dem Hinterkörper boten. Nachdem jene im Laufe der Zeit durch den häufigen Gebrauch an ihrer Länge eine kleine Einbufse erlitten hatten, mufste diesem ein anderer Stützpunkt zu Theil werden, den er in einem rohen mit Zinn angelötheten Abgufs der Vorderfüfse erhielt. Aus dem Hinterkörper entwickelt sich zwischen den aufstrebenden Flügeln ein als Henkel zu gebrauchender in einen Hundskopf auslaufender Hals, der mit dem Rücken des Thieres eine eiförmige Oeffnung bildet. Die aus dem Hundskopf herauswachsende Palmette dient dem sonderbaren Kopfe des Vogels als Bekrönung. Der letztere spendet durch seine runde Schnauze das Wasser, welches auf dem Scheitel des Hundskopfes, (der das Deckelcharnier auch auf der Abbildung erkennen läfst) durch den Henkel in das Innere Eingang findet. Als Gufsstück weniger leicht und fein als das vorige, theilt es mit demselben die schuppenartigen Gravuren.

Das Aquamanile unter Figur 3 zeigt die Büstenform, die schon der romanischen Periode recht geläufig war und bis in die spätgothische Zeit begegnet. Es hat eine Höhe von 23 *cm*, eine Breite von 18 *cm* und seinen Ursprung wohl am Rhein gefunden in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Auf drei kurzen dünnen Ringel-Füfsen ruht die oval gestaltete Unterseite, welche folgende auf drei Reihen spruchbandartig sich vertheilende tief eingegrabene Majuskel-Inschrift trägt: † ANCILLA · BIN · ICH GENANT · ZE HOVE · WER · ICH · GERNE ERKANT. Sie scheint auf die profane Bestimmung dieses Giefsgefäfses hinzuweisen. — Schulter und Brustansatz sind mit einem gut gezeichneten und kräftig eingravirten Weinranken- und Blattornament verziert, welches sich von dem gepunzten Hintergrunde um so wirkungsvoller abhebt. Ein schmales, in der Mitte durch ein Dreipafsblatt agraffenartig unterbrochenes Börtchen bildet den Uebergang zu dem dicken, ungegliederten Halse, der fast glatt zu dem runden Kopf überleitet mit seinen dicken Wangen, geschlitzten Augen, breiten Nasenflügeln und geschwungenen Lippen, die einen lächelnd grinsenden Eindruck machen, wie er manchen Figuren der altkölnischen Schule in besonderem Mafse eigenthümlich ist. Die kleine runde Oeffnung inmitten des Mundes scheint früher mit einem Ausgufsröhrchen versehen gewesen zu sein, während die enge Durchbrechung auf der Höhe der Stirn, ursprünglich vielleicht mit einem Glasflusse verziert, wohl nur einen dekorativen Zweck hatte. Die trapezförmige durch einen Deckel verschliefsbare Oeffnung auf dem Scheitel diente zum Eingusse. Während das Haar nach vorn in Bündeln über die Ohren fällt, sie vollständig verdeckend, bildet es als breites Band untereinander gesteckt, den Abschlufs des Hinterkopfes, an dessen Fufs ein starker Ring dem Finger beim Eingiefsen einen Haltpunkt bietet. Ein ganz ähnliches Aquamanile hat sich in einer Kirche von Stendal erhalten, welches die im Mittelalter für Metallgegenstände nicht gerade gewöhnliche Eigenschaft der Bemalung vor wohl allen andern Giefsgefäfsen auszeichnet.

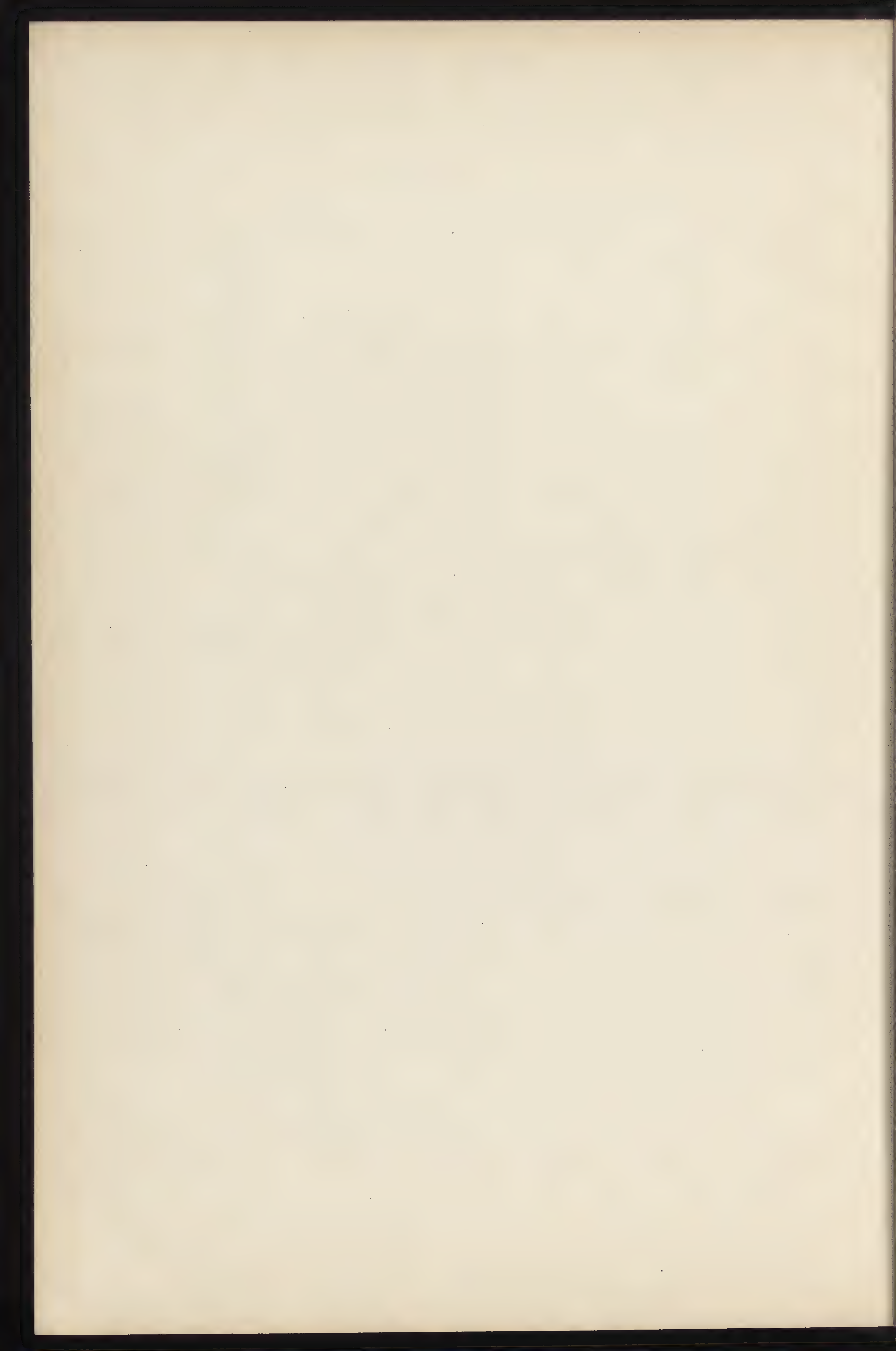
Da die letzteren längst aufgehört haben, dem kirchlichen oder profanen Gebrauche zu dienen, so kann für sie ein unmittelbarer vorbildlicher Werth nicht in Anspruch genommen werden. Aber auch ganz abgesehen von ihren technischen Vorzügen bieten sie durch ihre vielfach lebendige Erfassung der Natur, durch ihren Reichthum der Phantasie, durch ihre nicht selten geistvolle Stilisirung, wie durch ihre häufig recht geschickte Ausstattung eine Fülle dankbarer Gesichtspunkte, deren Verwendung manchem modernen Gebrauchs- oder Dekorationsgegenstande zu grofsem Vortheile gereichen könnte.

Schnütgen.





Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz.



Merkwürdige alte Tafelmalereien im Welfen-Museum zu Hannover.



us der ehemalig. Franziskanerklosterkirche zu Göttingen gelangte bei Gründung des Welfen-Museums ein grofsartiger gemalter Klappaltar nach Hannover, der bei einer Breite von nicht weniger als 3,78 *m* ein doppeltes Flügelpaar besitzt. Aus nicht zu erklärender Ursache wurde er vor längerer Zeit schon ganz auseinander genommen, so dafs sogar die grofse Haupttafel in drei Stücke zerlegt ist. Jetzt finden sich diese sowie die vier Flügel theils im alten Lokal des Welfen-Museums zu Herrenhausen, theils in einem Saale des Provinzial-Museums zu Hannover, wohin eine Reihe von Schätzen des Welfen-Museums wegen der durchaus unzulänglichen Herrenhausener Lokalität translocirt worden ist. Das Werk ist aufser seinem künstlerischen und kunsthistorischen Werthe noch von besonderem Interesse, weil es inschriftlich von einem Bruder des obenerwähnten Klosters zu Göttingen, dem Frater Henricus herstammt und weil die Zeit der Entstehung (1424) genau bekannt ist.

Das Mittelbild der Haupttafel stellt die Kreuzigung in einer reichen Komposition dar; die davon rechts und links abgetrennten Theile weisen je drei kleinere Gruppenbilder übereinander auf, denen auf der Innenseite des ersten Flügelpaares je sechs weitere entsprechen. Diese achtzehn kleinen Bilder repräsentiren Szenen aus der Geschichte des göttlichen Heilandes und seiner hl. Mutter, sowie zwei Momente aus dem Leben des hl. Georg und des hl. Franziskus. Wurde das erste Flügelpaar geschlossen, so zeigten sich auf den Aufsenseiten desselben sowie auf den Innenseiten des zweiten Paares die Bilder der zwölf Apostel in grofsartigen Gestalten; schlossen sich auch diese äufseren Flügel, so erblickte man auf ihnen vier Darstellungen, auf jedem Flügel je zwei übereinander, die in kunstgeschichtlicher Beziehung ganz besondere Beachtung verdienen.

Schnaase, der leider diesen Göttinger Altar nicht aus eigener Anschauung kannte, sagt in seiner Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. VI. S. 474 von diesen Bildern: „Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem goldgestirntem Grunde vier symbolische, auf den Marienkultus bezügliche Darstellungen“, und in einer Anmerkung fügt er hinzu: „Kugler's Angabe, dafs *fr. he.* den Maler bezeichne, ... ist unzweifelhaft richtig, und eine nähere Beschreibung der anscheinend ungewöhnlichen symbolischen Bilder der Aufsenseite wünschenswerth“. Aus der nachfolgenden auf Grund eingehender Besichtigung dieser leider sehr schadhaften Malereien verfafsten Schilderung wird sich ergeben, dafs diese Bilder nicht den Marienkultus, sondern die Verherrlichung der Menschwerdung unseres göttlichen Heilandes in seiner geheimnifsvollen Geburt sowie seiner Gegenwart im hh. Sakramente, in seinem Lehramte, seinem hl. Tode und seinem Gerichte zum Gegenstand haben.[1])

Die Reihe der Bilder beginnt unten auf dem linken Flügel mit einer symbolischen Darstellung der Menschwerdung und der im hl. Abendmahl fortdauernden Gegenwart Christi. Es findet sich diese Symbolik wiederholt im Norden Deutschlands; so z. B. auf einem Altare in Tribsees, in Rostock und Doberan: es ist die sogen. hl. Mühle.

Oben in der Mitte thront Gott Vater; zur Seite sieht man die Darstellung der Verkündigung mit der Legende: *Ave gracia plena, dominus tecum.* Unter dem Bilde Gottvaters stehen die vier Evangelisten, die uns die wunderbare Sendung des Gottessohnes und die Menschwerdung des Wortes verkündigen. Sie sind nach der im XV. Jahrhundert und früher so oft sich findenden Weise in kirchlichen Gewändern dargestellt, während sie als Kopf das Haupt des symbolischen Wesens tragen, das schon von den ältesten Zeiten her den einzelnen zugewiesen ist: Adler, Engel, Stier, Löwe! Sie haben in den Händen Spruchbänder, die zusammen in einen viereckigen Trichter hinabgehen; die auf denselben sich zeigende Schrift ist zwar zum Theil abgefallen, aber mit Hülfe der Schriftstellen, die bei den Evangelisten der hl. Mühle auf dem Tribseeser Altar sich erhalten haben, können wir sie hier angeben, da das noch Vorhandene zeigt, dafs auf beiden Darstellungen genau dieselben Stellen gewählt worden sind. Matthäus ist demgemäfs der Bibeltext beigelegt:

[1]) Beide genannten Schriftsteller haben das Altarwerk nur sehr ungenügend gekannt. So kommt es auch, dafs Beide angeben, das grofse Bild der Kreuzigung sei von 18 Passionsgruppen umgeben, während von den 18 kleineren Bildern im Mittelschrein und auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares nur vier als Leidensbilder zu bezeichnen sind.

Quod in ea natum est, de spiritu sancto est (Matth. 1, 20), Markus: *Hic est filius carissimus, hunc audite,* (Mark. 9, 6), Lukas: *Videamus hoc verbum quod factum est, quod dominus ostendit nobis* (Luk. 2, 15) und Johannes: *In principio erat verbum* (Joh. 1, 1). Aus diesem Trichter windet sich dann ein Band hervor, auf dem die Worte verzeichnet sind: *Et deus erat verbum.* Darunter halten die vier Kirchenväter einen Kelch, in dem man das für uns flehende Jesuskind wahrnimmt. Ueber seinem Haupte steht: *Et verbum caro factum est.* Zu beiden Seiten des Trichters stehen je sechs Apostel, zur Rechten zuerst Petrus, zur Linken zunächst Johannes; sie halten die Kurbel, durch welche die Mühle gedreht wird, in den Händen. Unter ihnen knieen zu beiden Seiten der Kirchenväter Heilige, zur Rechten der erstern St. Franziskus mit den Wundmalen und mit der Legende: *Salvator noster dilectissimus hodie natus est: gaudeamus;* und zur Linken der dem Franziskanerorden angehörige hl. Bischof Ludwig von Toulouse („Lodewicus") mit dem Spruchband: *Natifitas (sic) tua gaudium annuntiavit universo mundo.*

Die dieser Symbolik hier zu Grunde liegende Gedankenverbindung ist etwa diese: Gott Vater sendet aus unendlicher Liebe seinen eingeborenen Sohn als unsern Heiland. Er läfst Maria die wunderbare Geburt Christi durch den Engel verkündigen, und das Evangelium ist die frohe Botschaft, dafs dieser Verkündigung zufolge der Heiland wirklich Fleisch angenommen hat, dafs er herabgekommen ist auf diese Welt und dafs im hl. Sakramente diese seine Herabkunft fortdauert. Die Apostel sind es, die als Boten und Zeugen des Herrn der ganzen Welt das Geheimnifs von Bethlehem verkündigen, und die Kirche, versinnbildet durch die grofsen Kirchenlehrer, ist es, die allezeit diesen Schatz göttlicher Offenbarung bewahrt und die Geheimnisse des Glaubens, namentlich das hh. Altarssakrament, verwaltet. Sie verkündet auch die Freude durch die Menschwerdung des Gottessohnes allen Zeiten, und ihre Heiligen, dargestellt durch zwei Hauptpatrone des Franziskanerordens, sind mit den Kirchenvätern die hauptsächlichsten Verkündiger jener Freude, die aus der Menschwerdung unseres Herrn und aus der Erlösung durch ihn allen Geschlechtern zufliefsen soll.

Das Symbol der Mühle ist in diesen alten mystischen Darstellungen wohl deshalb gewählt, weil durch sie die Gottesgabe des Getreides uns zur täglichen, nothwendigsten Nahrung umgewandelt wird; so wird auch das Gröfste und Erhabenste, was die göttliche Liebe uns spendet, das Wort, das im Anfange war, vermittelst der Menschwerdung, seiner Lehre und seiner Gegenwart im hl. Abendmahl die erhabenste Speise unserer Seele. Das Evangelium aber verkündet uns die frohe Botschaft des Heils und die Kirche überliefert uns seine Lehre und bereitet uns das Mahl der Liebe. Das auf den ersten Blick sehr ungewöhnlich erscheinende Bild der Mühle wird gleich sein Absonderliches und Ueberraschendes verlieren, wenn wir uns daran erinnern, dafs es eigentlich auf einem Worte des Herrn beruht, da er bei Joh. VI, 51 von sich sagt: „Ich bin das lebendige Brod, das vom Himmel herabgekommen ist." Dafs übrigens schon in ältester christlicher Zeit das Symbol der Mühle als das einer geheimnifsvollen Umwandlung aufgefafst worden ist, zeigt jener erhabene Satz des hl. Martyrers Ignatius in seinem Briefe an die Römer, wo er darauf hinweist, dafs der Tod durch die Zähne der Raubthiere für ihn wie eine Mühle wirken müsse, durch die er geistig umgewandelt werde, und wo er dann seine Aufnahme durch Christus mit dem weitern Bilde des Brodes bezeichnet: *Frumentum Christi sum; dentibus bestiarum molar, ut panis Christi inveniar.* — Das Bild oberhalb der hl. Mühle stellt den zwölfjährigen im Tempel lehrenden Heiland vor. Die grofse Thatsache der Menschwerdung erhält in der Lehre des göttlichen Erlösers ihren erhabensten Ausdruck.

Die Vollendung aber des ganzen Erlösungswerkes ist der Tod und die Auferstehung des Herrn. Dies ist der Gedanke des dritten Bildes, des untern auf dem rechten Flügel. Weil aber hier diese Geheimnisse im engsten Zusammenhang mit demjenigen der Menschwerdung vorgeführt werden sollen, wird in einer Weise, die in Deutschland wenigstens unseres Wissens sonst sich nicht mehr findet, die Gottesmutter gewissermafsen als Verkündigerin des wirklichen Todes und der wahren Auferstehung ihres göttlichen Sohnes dargestellt, sowie auch die Kirchenväter oft von ihr als dem Hauptzeugen für die wirkliche Menschwerdung Christi sprechen. Maria sitzt als Schmerzensmutter in der Mitte, und trägt auf ihrem Schoofse eine Art von Sarkophag, in dem der Leib ihres geliebten Kindes, in Leinen eingewickelt, sichtbar ist. Mit der

Rechten hält sie dann das Kruzifix empor, um es allen Beschauern zu zeigen, und mit der Linken fafst sie den Fufs des auferstehenden Heilandes. Oberhalb Maria's schwebt zu ihrer Rechten, also über dem von ihr gehaltenen Kruzifix, ein Engel mit der Legende: *Crucifixum in carne laudate;* über ihr selbst sieht man zwei Engel mit dem Spruchband: *Et sepultum propter nos glorificate,* während zu ihrer Linken, über der Figur des Auferstandenen, ein Engel die Legende darbietet: *Resurgentemque . . . te (ex morte?) adorate alleluja.*

Unten knieen dann, zur Rechten Mariä, ein Papst und ein Kardinal mit der gemeinsamen Legende: *Per crucem et passionem tuam libera nos dne,* während auf der entgegengesetzten Seite ein Kaiser und eine andere gekrönte Person knieen mit der Legende: *Per resurrectionem et sepulturam tuam t.... (tuere?) nos dne.* So fordert Maria in Vereinigung mit den Engeln des Himmels und mit der Kirche Gottes auf Erden, repräsentirt durch die Obersten des geistlichen und des Laienstandes, auf zum Preise des für Alle gestorbenen und auferstandenen Heilandes, durch dessen Tod und Auferstehung auch ihr alles Heil zugeflossen ist. Es erinnert dies an das auf der Innenseite des ersten Flügelpaares befindliche Bild des Todes Mariä, wo ein Apostel der sterbenden Gottesmutter die Leidensgeschichte ihres göttlichen Sohnes vorliest.

Kugler sagt a. a. O. über dieses unseres Erachtens überaus tiefsinnige Bild: „Bei geschlossenen Flügeln sieht man auf violettem, goldgestirntem Grund vier sinnbildliche Darstellungen in Bezug auf Maria und die Passion, sämmtlich von etwas roher Arbeit. Eine von diesen Szenen zeigt, wie bisweilen in der Kunst eine ganz subjektiv-willkürliche Symbolik mit der ebenfalls subjektiven Andacht der Mystiker jener Zeit Hand in Hand ging: „man sieht die Maria sitzend, von Engeln umgeben, in der einen Hand einen gekreuzigten, in der andern Hand einen triumphirenden, auf dem Schoofse einen im Grab liegenden Christus". Hätte der sonst so sorgsame Forscher blofs die Spruchbänder dieses Bildes beachtet, so würde er ein ganz anderes Urtheil gefällt haben. Uebrigens sagt er selbst S. 288, dafs er nach leider ungenügenden Notizen und Erinnerungen auf dieses Altarwerk aufmerksam mache. Kugler kann überhaupt es nur ganz flüchtig betrachtet haben, sonst würde er ja nicht von den das Hauptbild umgebenden „achtzehn" Passionsbildern haben sprechen können, da, wie schon erwähnt, deren sich nur vier vorfinden. Schnaase hat wenigstens wie aus seiner Eingangs mitgetheilten Bemerkung hervorgeht, den Sinn dieses Bildes ganz anders beurtheilt und die tiefe Bedeutung desselben geahnt.

Auf dem vierten Bilde endlich wird in ebenso eigenthümlicher Weise Christus als Herr der Welt und Richter dargestellt. Dem Künstler haben in der allgemeinen Anordnung wohl die in alter Zeit so oft sich findenden Bilder des Weltrichters vorgeschwebt: Christus in den Wolken auf dem Regenbogen thronend, rechts und links Maria und Johannes d. T. für uns flehend. Auf unserm Bilde thront oben von Engeln umgeben Christus in den Wolken, aus denen zahlreiche Pfeile herabfliegen. Unten kniet zur Rechten des göttlichen Heilandes seine hl. Mutter, die in ihrem mit beiden Händen in die Höhe gehaltenen Gewande viele dieser Pfeile auffängt. Hinter ihr knieen zwei hl. Jungfrauen. Gegenüber kniet flehend der hl. Franziskus, hinter ihm die hl. Klara mit der Legende: *Salva illos ihesu criste p (pro) quibus virgo ma... (mater) te orat.* Zwischen Maria und Franziskus aber liegen sechszehn Figuren zu Boden, theils ganz, theils nur von der Hüfte abwärts bekleidet, theils im Grabgewande, alle von jenen Pfeilen getroffen. Die einen sind todt, die andern heben noch die Hände betend empor.

Diese unseres Wissens auch in Deutschland sonst nirgends sich findende Darstellung scheint darauf hinzudeuten, dafs der ganze Altar in Veranlassung eines allgemeinen Sterbens durch irgend eine schwere ansteckende Krankheit gestiftet worden ist. Die Gottesmutter, die sonst auf dem Bilde des Weltgerichtes zur Bekräftigung ihrer Fürbitte auf ihre Brust hindeutet, mit der sie einstens den Herrn der Welt genährt hat, fängt hier in ihrem Schoofse einen Theil der Pfeile auf, die das göttliche Strafgericht auf die sündige Welt hinabsendet, während die Heiligen des Ordens, für dessen Kirche der Altar bestimmt war, zu dem Herrn um Barmherzigkeit flehen für diejenigen, für welche die jungfräuliche Mutter bittet.

Ein interessantes Seitenstück dieses Bildes ist uns in einem Gemälde bekannt, das der sel. Kaplan Wolff, der Verfasser der schönen Arbeit über die Calcarer Stiftskirche, aus der Ramboux'schen Sammlung seinerzeit erwarb und

welches, nachdem es uns aus der Hinterlassenschaft des Genannten zugefallen war, der Wallfahrtskirche zu Kevelaer verehrt wurde. Dasselbe ist gegen Anfang des XV. Jahrhunderts von Niccolo da Foligno als Votivbild für die Hauptkirche von Assisi gemalt worden, zur Zeit, als diese Stadt, der Geburtsort des hl. Franziskus, von der Pest bedroht wurde.

Oben thront der göttliche Heiland, in der Linken die Siegesfahne haltend, die Rechte wie drohend erhoben, auf den Wolken; eine Aureole von neun Cherubim umgibt ihn. Zu beiden Seiten aber knieen je zwei Engel; die beiden äufsern falten betend die Hände; die dem göttlichen Heiland zunächst befindlichen tragen mit ihren über der Brust gekreuzten Armen je drei lange Pfeile, deren Spitzen auf den Wolken ruhen. Unterhalb der beiden Engel zur Rechten des Herrn kniet die Madonna; ein weifser Mantel umhüllt die ganze Gestalt und auch das mit der Krone geschmückte Haupt, in feinen Falten das überaus edle Gesicht umrahmend. Sie erhebt flehentlich die Linke zu ihrem göttlichen Sohne, während sie mit der Rechten auf die unter ihr knieende Heiligengruppe, zunächst auf den hl. Franziskus, hinweist. Diese unter Maria befindliche Gruppe theilt sich in eine zur Rechten des Heilandes: St. Franziskus, St. Klara und St. Sebastianus, und eine zur Linken: St. Ludwig von Toulouse, ein zweiter hl. Bischof und St. Rochus. (Die Heiligen Sebastianus und Rochus wurden stets bei ansteckenden Krankheiten besonders verehrt.) Diese Heiligengestalten, unter denen St. Franziskus durch das überaus Innige und Flehende in Gestalt wie Gesichtsausdruck sich auszeichnet, knieen auf einem Bergrücken, vor dem man die Stadt Assisi sieht. Ein deutscher Künstler, der öfters in Assisi gewesen, bemerkt uns darüber: „Wer je von St. Maria degli Angeli nach dem Geburtsort des hl. Franziskus emporstieg, wird dieses getreue Stadtbild gleich wiedererkennen.

Der ganzen Idee nach hat diese „Pestfahne“ von Assisi so viel Verwandtschaft mit dem Bilde unseres Fraters Henricus, dafs man mit grofser Wahrscheinlichkeit sagen darf, er habe dasselbe dort gesehen und seiner Komposition, die er jedoch ganz originell in deutscher Kunstweise umgestaltet, zu Grunde gelegt. Bei dem aufserordentlich regen Verkehr, der damals zwischen den deutschen Franziskanerklöstern und Assisi bestand, wo das Haupt- und Mutterkloster des ganzen Ordens, ist dies auch leicht erklärlich.

Die breite Platte der Leiste, welche die bezeichneten vier Bilder auf der Aufsenseite des Göttinger Altarwerkes in zwei obere und zwei untere theilt, zeigt die erwähnte interessante Inschrift, welche meldet, unter welchem Klostervorsteher und zu welcher Zeit dieser Altar verfertigt wurde. Sie lautet einerseits: *Ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro t. (tempore) gardiano conventus istius orate pro eo.* und auf dem andern Flügel: *Anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto sabato ante dn̄cam quartam post pascha.*

Schnaase hält a. a. O. dafür, dafs die grofsen Apostelbilder des Göttinger Altarwerkes vorzüglicher seien als die achtzehn die grofse Kreuzigungsgruppe umgebenden Bilder. Wir vermögen diesem Urtheil nicht beizustimmen, halten vielmehr die letzteren für bedeutender. Sie sind in der Komposition fein und edel gedacht, in der Zeichnung und Ausführung fest und bestimmt und in dem Kolorit warm und klar. Der Meister dieser Tafeln oder wohl besser gesagt die Schule, welcher er angehört, steht der Hauptsache nach unter dem Einflusse Meister Wilhelms von Köln; dennoch finden sich hier so viele Besonderheiten und Eigenthümlichkeiten, dafs man eine selbstständige und originelle Umgestaltung der damaligen Kölnischen Malweise vor sich hat. Uebrigens möchten wir nicht das ganze Werk einer und derselben Hand zuschreiben.

Leider befinden sich die hier näher besprochenen vier Bilder, die so besondern kunstgeschichtlichen Werth haben, in wahrhaft deplorablem Zustande. Viele Jahre waren diese Seiten der Wand, an der man die Flügel befestigt hatte zugewendet, und die Feuchtigkeit hat nach und nach die Bindekraft der Farben gelöst. An zahllosen Stellen sind letztere abgesprungen oder doch abgeblättert, so dafs, da auch langjähriger Staub diese Bilder bedeckt, zu unserm grofsen Bedauern eine Photographirung derselben unthunlich war. Auf das Dringendste ist zu wünschen, dafs sobald als möglich eine kundige und vorsichtige Hand sich dieses grofsen Schatzes annehme und denselben durch Befestigung der losen Stellen und Reinigung des Ganzen der späteren Zeit erhalte.

Frankfurt. Münzenberger.

Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg.

Mit 5 Abbildungen.



Wer von Siegburg aus auf der Deutz-Giefsener Eisenbahn thalaufwärts fährt, sieht schon bald auf der rechten Seite der Bahnlinie einen Thurm auftauchen, der durch seine Mächtigkeit den Blick auf sich lenkt. Es ist der Thurm der Pfarrkirche von Geistingen, eine Kirche, die bis jetzt nicht einmal dem Namen nach verzeichnet ist in den Büchern der Kunstgeschichte. Die hellleuchtenden Merkmale eines schon weit vorangeschrittenen Abbruches, welche sich an dem Bauwerke zeigten, gaben mir, als ich im Jahre 1885 jene Strecke fuhr, Veranlassung, in dem freundlich gelegenen Hennef die Fahrt zu unterbrechen und die in ihrem alten Bestande bedrohte Kirche zu besuchen. Der Zufall erwies sich insofern günstig, als der Abbruch noch nicht einen solchen Umfang angenommen hatte, dafs die Aufnahme dadurch unmöglich geworden war; was ihm bereits verfallen war, liefs sich zudem, namentlich durch die Angaben der dabei thätig gewesenen Personen leicht und sicher ergänzen. Zum Abbruche bestimmt war die ganze Chorparthie; er war bedingt durch die Absicht, die Kirche durch Anlage eines Querschiffes zu vergröfsern.

Das Ergebnifs der unter dem Fallen der Mauern vorgenommenen Messungen liegt in Fig. 1—5 in Grundrifs, Schnitten und Ansichten vor. Dieselben zeigen die Kirche als eine dreischiffige Anlage ohne Querschiff, mit einem Hauptthurm im Westen, einem weit herausgezogenen, in halbrunder Apside schliefsenden und von zwei Nebenthürmen flankirten Chor im Osten.

Ueber die Erbauung der Kirche sind uns urkundliche Nachrichten nicht überkommen; wir wissen nur, dafs schon um 1064 in Geistingen eine Kirche bestand, und zwar geht dies hervor aus der Stiftungsurkunde von Siegburg, worin unter den vom Erzbischof Anno II. dem neugegründeten Kloster überwiesenen Gütern auch Geistingen aufgeführt ist *(ecclesiae, quae est in Geistingen, medietatem)*[1]. In dem gegenwärtigen Bestande der Kirche sind aber Reste jener Zeit nicht nachzuweisen; dieselbe gehört vielmehr ihrer ganzen Gestalt und Formgebung nach etwa der Mitte des XII. Jahrhunderts, also jener Zeitperiode an, in welcher die bis dahin wohl noch vielfach bestehenden Holzkirchen dem Steinbau wichen.

Die Kirche stellt bezw. stellte sich vor dem erwähnten Umbau dar als eine vollkommen planeinheitliche Anlage, als ein Bau, der wohl im Laufe der Jahrhunderte einige Aenderungen erlitten hatte, von denen aber der ursprüngliche Zustand nur unwesentlich beeinflufst worden war. Nur dieser soll hier berücksichtigt und der stattgehabten Umänderungen blofs nebenbei gedacht werden.

Auf der Westseite des Thurmes, der sich auf einem Grundquadrate von ca. 9 *m* Seite aufbaut, liegt das reich ausgebildete Portal, welches den Haupteingang zur Kirche bildet. Die mit einem Kreuzgewölbe überdeckte Thurmhalle, in der wir uns beim Eintritte befinden, öffnet sich mit einem 3,70 *m* breiten Bogen zum Mittelschiff, dessen Pfeiler auf ihrer den Seitenschiffen zugewendeten Seite mit den Aufsenseiten des Thurmes fluchten. Mit einer flachen Balkendecke versehen bildet es den einzigen ungewölbten Theil der Kirche; es hat eine Länge von 14,5 *m*, eine Breite von 7,5 *m* und eine Höhe von 9,25 *m*; die Breite steht somit zur Höhe im Verhältnifs von etwa 5 : 6. Entsprechend den 4 Arkadenpfeilern, welche die Hochwände des Mittelschiffs tragen, werden die Nebenschiffe durch Gurtbogen, welche beiderseits auf Pfeiler- bezw. Wandvorlagen aufsetzen, in je 5 mit Kreuzgewölben überspannte Joche getheilt. Die Ostjoche sind mit Nebenaltären ausgestattet, über welchen in den Stirnmauern wenig tiefe Nischen ausgespart sind. In den Nischen der Westjoche befinden sich beiderseits Treppenanlagen, welche zu der ebenfalls gewölbten und in einer weiten Bogenöffnung sich nach dem Mittelschiff hin öffnenden Thurmempore führten. Nur die der Nordseite ist noch vorhanden, die der Südseite hat einer Thüranlage weichen müssen.[2]

[1] Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", I. Bd. 1840, Urk. 202 S. 129.

[2] Die Flügel der an dieser Stelle gegenwärtig befindlichen Thür tragen noch alte romanische Beschläge, die indefs ohne Ordnung aufgenagelt sind. Auch eine Hinterthür des Küsterhauses zeigt solche Beschläge. Es sind Rund- und Langbänder in der bekannten Abwechselung; während die Enden in Ranken auslaufen, sind die Flächen durch aufgestanzte runde und kleeblattförmige Muster belebt, die in Verbindung mit den



Fig. 1. Südansicht.

Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg.



Fig. 4. Längenschnitt.



Fig. 5. Ostansicht.

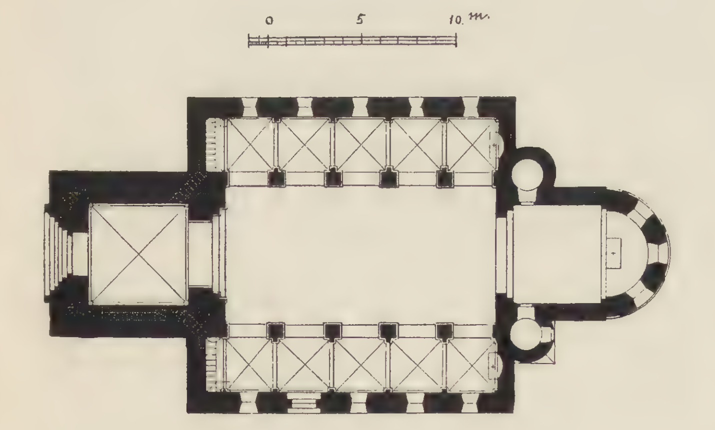


Fig. 2. Grundriss.



Fig. 3. Querschnitt.

Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg.

Der Aufgang zu den oberen Thurmgeschossen wird durch eine in der Südwand des Thurmes eingelassene Treppe vermittelt. Die Seitenschiffe besitzen trotz des gedrückten Höhenverhältnisses des Mittelschiffes nur dessen halbe Höhe; die Hochwand gewährte deshalb noch ausreichenden Raum zur Anbringung von grofsen Fenstern, welche noch alle erhalten sind. Die in den Abbildungen wiedergegebene Fensteranlage der Seitenschiffe hat dagegen 3 späteren Fenstern von gröfseren Abmessungen weichen müssen; dieselbe war aber noch genügend deutlich zu erkennen, ebenso wie die jetzt ebenfalls vermauerte Thüröffnung der Südseite.

Das Chor erschlofs sich nach dem Mittelschiffe hin, über welches es um drei Stufen erhöht war, in einer Bogenöffnung von 4,20 *m* Breite und 5,70 *m* Höhe. Auffällig ist, dafs dieser Bogen sich nach der Chorseite anstatt nach der Mittelschiffseite hin abstuft, wodurch der Einblick in den Chorraum ein wesentlich unfreierer geworden ist. Der letztere war auch nicht in der zumeist üblichen Weise mit einem Kreuzgewölbe, sondern mit einem Tonnengewölbe überspannt, welches ostwärts in der Halbkuppel der Apside seinen Abschlufs fand. Das Chor stand noch in seinen Haupttheilen aufrecht, als die Aufnahme vorgenommen wurde; von den beiden in die Ecken eingelegten Flankirthürmen waren aber nur noch Stümpfe übrig; dieselben wichen insofern von einander ab, als der Nordthurm sich auf einer kreisförmigen, der Südthurm aber auf einer quadratischen Grundfläche erhob, welche erst in ca. 5 *m* Höhe in die Kreisform übersetzte. Aber beide waren schon in verkürztem Zustande auf unser Jahrhundert gekommen; sie ragten nur noch empor bis zur Höhe der Mauern des Mittelschiffs, von dessen Dach sie mitüberdeckt waren. Die auf den Abbildungen wiedergegebene Form ihrer Helme und oberen Geschosse beruht somit lediglich auf Rekonstruktion, für deren Uebereinstimmung mit dem ursprünglichen Bestande nicht weiter eingetreten werden kann, weil es an jeder älteren Abbildung der Kirche fehlt. Die Gestaltung des Aeufseren geht mit ausreichender Klarheit aus den beigegebenen Abbildungen hervor; es möchte nur noch aufmerksam zu machen sein auf die schönen Verhältnisse des Westthurmes an sich wie auch in seiner Beziehung zum ganzen Bauwerke. Der Hauptzweck der Thürme liegt in ihrer Bestimmung als Träger der Glocken; namentlich der Freude an einem schönen, kräftigen Geläute verdanken wir die uns noch so vielfach erhaltenen romanischen Thürme, und in diesem Umstande liegt auch der Grund, warum die romanischen Dorfthürme oft den Abmessungen der städtischen Thürme nicht nachstehen. Solche Dorfkirchen gewinnen hierdurch ein ganz eigenartiges Gepräge, indem der massige Thurm in viel höherem Mafse dominirt, als dies bei den gröfseren Stadtkirchen der Fall sein kann; bei manchen modernen Dorfkirchen aber, die sich als verkleinerte Kathedralen zeigen, werden die schlanken Thürme ihrem Hauptzweck oft nur in der denkbar schlechtesten Weise gerecht. Der im Mauerwerk ca. 27 *m* und bis zum Knauf des — modernen — Helmes 44 *m* hohe Thurm von Geistingen gehört zur ersteren Klasse; noch jetzt beherrscht er vollständig die durch den Querschiffbau beträchtlich vergröfserte und veränderte Kirche.

Auch die Detailausbildung erfordert nur wenig Worte. Die Konsolen der Thurmgewölbe bestehen ebenso wie die Kämpfer und Sockel der nach dem Mittelschiff hin gerichteten Thurmöffnungen nur aus Platte und Schmiege. Die Mittelschiffpfeiler stehen auf einem 40 *cm* hohen Sockel, dessen Profil aus einem Plättchen und einer Hohlkehle gebildet wird, auf welchem ein Viertelrundstab ansetzt, der wiederum von einem Plättchen überdeckt wird. Das Kämpfergesims der Pfeiler und ebenso des Chorbogens besteht aus einer kräftig ausladenden Deckplatte mit schmalem Unterplättchen, darunter in umgekehrter Folge wie beim Fufsgesims, Hohlkehle und Viertelrundstab. Die Details des Aeufseren, dessen Schmuck sich vorwiegend auf die Lisenen und Rundbogenfriese an Chor und Thurm beschränkt, bewegen sich ebenfalls in einfachem Rahmen. Die Kapitelle in den Arkadenfenstern des Thurmes sind in der üblichen Würfelform gebildet, ebenso die Säulchen in den Laibungen des Westfensters der Thurmempore. Die Seitenpfosten der Thür in dem südlichen Flankirthurm (Fig. 5) zeigen als Kapitelle Menschenköpfe von grofser Rohheit in der Ausführung.[3]) Eine etwas

gröfseren und kleineren diamantförmigen Nagelköpfen eine sehr gefällige Wirkung hervorbringen. Es wäre wünschenswerth gewesen, wenn diese Beschläge wieder zusammengestellt worden wären und bei dem Erweiterungsbau eine sachgemäfse Verwendung gefunden hätten.

[3]) Dieselben sind gegenwärtig eingemauert in den Wangen der südlich zum Kirchplatz führenden Treppe.

reichere Ausbildung hat nur das Hauptportal erhalten. Die Kapitelle desselben zeigen in schlichter Ausführung eine Verzierung von sehr flach gehaltenen, herzförmig gebildeten Palmetten neben einer anderen von spiralförmig gestalteten Blättern.

Vorausgesetzt, dafs zu der vorgenommenen Vergröfserung der Kirche zwingende Gründe vorlagen, so mufs zugegeben werden, dafs die Aufgabe keine praktische Lösung zuliefs, welche eine Rettung der Chorparthie ermöglicht hätte. Die vorhandenen gesetzlichen Handhaben sind bekanntlich nicht ausreichend, um den Bestand unserer Baudenkmale zu sichern und schmilzt derselbe deshalb von Jahr zu Jahr zusammen. Man mag das noch so sehr bedauern, Fälle wie der vorliegende werden indefs wohl meist mit dem gleichen Ergebnisse enden. Als eine unerläfsliche Forderung erscheint es aber, dafs die Behörden, weltliche wie geistliche, zu keinem Abbruche ihre Zustimmung geben, wenn nicht wenigstens der alte Bestand in zeichnerischen und photographischen Aufnahmen vollständig fixirt ist. Es sind Urkunden in Stein, welche uns in den Bauwerken unserer Vorfahren überkommen sind; sie sind sicherlich nicht minder wichtig als die auf Papier und Pergament, welche in unseren Archiven als kostbarer Schatz sich der treuesten Obhut erfreuen.[4])

Die Erweiterung der Kirche, welche in den Händen des am Rheine als Architekt vielfach thätigen Franziskanerbruders Paschalis gelegen hat, mufs vom handwerksmäfsigen Standpunkt aus als eine tüchtige Leistung gerühmt werden. Eine feinere Durchbildung, welche auf ein enges Anschmiegen an die Formen des bestehenden Baues hätte gerichtet sein müssen, ist nicht erzielt und anscheinend auch nicht erstrebt worden. Denn der Umstand, dafs der mittelalterliche Meister in dem, was der alte Bau an Härten in der Detailbildung vielleicht aufweist, noch übertroffen worden ist, ist gewifs nicht einer bewufsten Absicht zuzuschreiben.

Münster. W. Effmann.

[4]) Es ist nur ein kleiner Bezirk, der in den bis jetzt erschienenen Bänden des Dumont'schen Werkes (Geschichte der Pfarreien der Erzdiöcese Köln) abgeschlossen vorliegt, aber geradezu erschrecklich ist die Zahl der Kirchen, welche, oft vom höchsten Alter und besonders in den letzten Jahrzehnten) modernen Schöpfungen haben Platz machen müssen und spurlos verschwunden sind. In vielen Fällen würde sich neben dem Neubau die Erhaltung der alten Kirche recht wohl haben ermöglichen lassen. Abgesehen davon, dafs manchen Gemeinden dadurch der letzte Rest, welcher Kunde gibt von ihrer alten Geschichte, geblieben wäre, findet sich für solche kirchliche Nebenbauten auch sehr oft eine praktische Verwendung, welche ihre stattgehabte unnöthige Beseitigung später nicht selten schmerzlich empfinden läfst.

Der älteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche.



Der älteste Schnitt auf Holz oder Metall, Formschnitt gemeinhin genannt, zeigt bei seinem frühesten Auftreten eine so enge Verbindung mit der Kirche, dafs die Versuchung naheliegt, in der Kirche die Mutter desselben zu erkennen.

„Sichere Beweise lassen sich," sagt Lippmann-Bucher „Die Formschneidekunst", I. S. 364,[1]) (Geschichte der techn. Künste, Stuttgart 1875) „dafür nicht bringen, dafs der Formschnitt zuerst in den Klöstern geübt worden sei, denn die auf Blättern der frühesten Zeit nicht seltenen Wappen, welche auf Klöster deuten, sagen mit Bestimmtheit doch nur aus, dafs der betreffende Schnitt für das betreffende Kloster, nicht dafs er in demselben angefertigt worden ist. Doch werden wir uns dieser letzteren Ansicht (Aufkommen in den Klöstern) zuneigen müssen, sobald wir uns erinnern, dafs während des ganzen Mittelalters Geistliche Schreiber und Buchmaler waren, und nicht blofs für den Bedarf des eigenen Hauses arbeiteten. . . . . Die erste Erwähnung eines Formschneiders geistlichen Standes meint man in dem Nekrolog der Nördlinger Franziskaner zu finden, wo zu Anfang des XV. Jahrhunderts der Tod eines Laienbruders *Luger* mit dem Beisatz *optimus incisor lignorum* notirt ist; da die dortigen Franziskaner das Bildschnitzen mit *sculpere* bezeichneten, kann man unter dem *incisor lignorum* wohl einen Formschneider verstehen (Heller). Nach Süddeutschland aber weisen alle Spuren der frühesten Ausführung des Formschnittes."

[1]) Eine weit verbreitete, aber irrige Ansicht will die Spielkartenfabrikation dem Formschnitt vorangehen und diesen durch jene aufgebracht haben. Die bis jetzt bekannte früheste Erwähnung der Spielkarten fällt ins Jahr 1392. (Lippmann-Bucher S. 364.)

„Zeit und Ort der ersten Versuche im Holzschnittdruck sind unbekannt, doch dürfte die Wiege desselben in den süddeutschen, vornehmlich bayer. Klöstern zu suchen sein", sagt Otte „Kunstarchäologie", II. S. 773 (5. Aufl. 1884).[2])

Es ist ganz in der Natur der Sache begründet, wenn die Klöster als Stätten der Erfindung des Holzschnittes sich erweisen, denn einestheils mochte die in der Klosterzelle gepflegte Gesammtkunst leicht zu diesem Zweige der Kunst führen, anderntheils verlangte das Bedürfnifs des frommen Volkes nach einem (in grofser Menge vertheilbaren) Bilde der Erinnerung an das Kloster, welches dankbar und gerne solche Erinnerungsbilder verabfolgte. Hier sei erinnert, was Heller in seiner noch immer brauchbaren „Gesch. der Holzschneidekunst" S. 163 (Bamberg 1823) sagt: „In den Klöstern und bei kirchlichen Feierlichkeiten wurden Holzschnitte unter dem Volke ausgetheilt, und die Biographen des Quintin Messis erzählen, dafs ein solcher Holzschnitt die Veranlassung war, ihn zu der Malerei zu bewegen und sein früheres Geschäft liegen zu lassen. Van Manden erzählt nämlich, dafs, als Messis in seinem zwanzigsten Jahre sehr krank lag, man ihm einen Holzschnitt eines Heiligen brachte, welchen Geistliche bei einer Prozession ausgetheilt hätten; diesen zeichnete er nach und so wurde bei ihm die Lust zur Malerei erweckt."

Von Belang für unsere Untersuchung ist auch der Umstand, dafs die ältesten Holzschnitte, sowohl die datirten als die ihnen vorausgehenden undatirten, auf religiöse Gegenstände Bezug nehmen: Christus, heilige Personen, heilige Sachen. Sie nehmen in solchem Mafse Bezug auf religiöse Gegenstände, dafs die nicht religiösen dagegen fast verschwinden.

Allgemein nahm seither die Geschichte des Formschnittes den St. Christoph aus Buxheim, jetzt in der Spencer'schen Sammlung zu Althorpe in England, mit der Unterschrift

Christofori faciem die quacunque tueris
Illa nempe die morte mala non morieris
Millesimo CCCC° XX° tercio

und der Jahrzahl 1423 als den ältesten Schnitt mit Datum an.

W. Schmidt in München dagegen geht von dem im Germanischen Museum befindlichen Schnitte mit Darstellung der Reichskleinodien aus, die anläfslich der Ueberführung dieser Kleinodien nach Nürnberg 1424 abgebildet wurden; ein Nürnberger Spekulant mag sich der Sache angenommen haben.[3]) Doch auch Schmidt setzt vor dieses Reichskleinodienbild eine Reihe älterer Schnitte: St. Sebastian mit der Kurfürstenmütze — St. Dorothea, welches vom Christkind Rosen empfängt — St. Dorothea Rosen tragend — Tod Mariä — Krönung Mariä.[4]) Die übrigen Formschnitte bei Schmidt (33 im Ganzen) stellen ausnahmslos Religiöses dar.

Nicht ohne Bedeutung für die Lösung der Frage nach dem Orte der Formschnitterfindung ist ferner die Thatsache, dafs die ältesten Schnitte aus Klöstern, genauer gesagt, aus Handschriften stammen, welche vor der Säkularisation Konventen gehörten. Das erwähnte St. Christophorusbild fand Heinecken im Karthäuserkloster Buxheim bei Memmingen und zwar eingeklebt in die mit 1417 datirte Handschrift *„Laus Virginis"*.

St. Sebastian mit der Kurfürstenmütze und sein Gegenstück, St. Dorothea mit Christkind, befinden sich in einem 1410 geschriebenen Kodex der Hof- und Staatsbibliothek in München, welchen ehedem das St. Zenokloster zu Reichenhall besafs.

Andere alte Holzschnitte birgt ein Kodex des ehemaligen Franziskanerklosters zu München und des Benediktinerkonvents zu Metten, beide nunmehr in der Hof- und Staatsbibliothek der bayerischen Hauptstadt.

Nicht dem blofsen Zufalle schreiben wir es zu, wenn in den Klöstern alte Stöcke von Holzschnitten vorkommen.

Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg verwahrt etwa 38 Holzstöcke mit Darstellungen aus dem Leben Jesu oder der Heiligen. Manchmal sind beide Seiten, Vorder- und Rückseite des Stockes, benutzt. Erst wenn die Stöcke stark abgenutzt waren, stellte man neue her, woraus der Unterschied in der Schärfe und Schönheit der Abdrücke herrührt. Die Stöcke stammen aus dem Kloster der hl. Klara zu Söflingen bei Ulm. Dafs man an letzterem Orte

[2]) W. Schmidt „Interessante Formschnitte des XV. Jahrh., aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München", 1886, S. 9: „Was nun den Ort der Herkunft der besprochenen Blätter anbelangt, so suchen wir denselben in Oberdeutschland, in erster Reihe in Bayern, Salzburg, in zweiter in Schwaben."

[3]) „Interessante Formschnitte des XV. Jahrh. aus dem kgl. Kupferstichkabinet zu München", 1886. Mit 3 Tafeln in Phototypie. (S. 8.)

[4]) Die „Collectio Weigeliana" (1872) in ihrem Kataloge, Essenwein „Holzschnitte im Germ. Museum", Lippmann-Bucher chronologisiren abweichend.

überhaupt druckte, erhellt aus dem Mandate des Ulmer Raths, ohne seine Erlaubnifs dürfe in Ulm oder Söflingen nichts mehr gedruckt werden.

Ein am 7. März 1465 aufgenommenes Inventar des Nachlasses der Abtissin Jacoba im Kloster Bethanien bei Mecheln zählt auf: *unum instrumentum ad imprimendas scripturas et ymagines .... novem printe lignee ad imprimendas ymagines cum quatuordecim aliis lapideis printis.* Es existirt sogar ein Blatt, die hl. Martha darstellend, mit der Unterschrift: *ex Bethania prope Mechliniam traditur pressa.*[5])

Das ist eine für unseren Zweck höchst werthvolle Notiz. Das Kloster fertigte Bildchen an und gab sie ab; unter denselben stand ein Gelese, eine Legende, ein kleiner Text scriptura, sicher xylographisch hergestellt; zur Anfertigung diente ein Instrument (Reiber oder Presse) und Printen, Formen von Holz oder Stein.[6])

Noch in ziemlich vorgerückter Zeit und in fernen Landen finden wir Interesse für Herstellung von Bildern in den Klöstern. Das spanische Kloster Montserrat nahm im Jahre 1518 Drucker an, welche für das Kloster verschiedene liturgische Bücher zu drucken bekamen; die gedungenen Drucker druckten Mefsbücher, Breviere, Diurnalien, Indulgenzbullen für den Benediktinerorden und einige Tausende von Bildern für die fromme Bruderschaft U. L. Frau von Montserrat.[7])

Im Vorstehenden dürfte das Ziel erreicht sein, der Nachweis nämlich, dafs der Formschnitt mit gröfster Wahrscheinlichkeit, wenn nicht mit Gewifsheit, in den Klöstern sein Entstehen gefunden. Alle Umstände drängen zu dieser Annahme.

Im weiteren Verfolge desselben Zieles könnte nun ein neuer Theil dieser Abhandlung alle jene xylographischen Bücher, Blockbücher, vereinigen, welche der Druckkunst voraneilten: Armenbibel, in ihren verschiedenen Ausgaben, Entchrist, Spiegel der Behältnifs, Dekalog, Symbolum u. s. w.[8]) In ihnen war ja das Bild die Hauptsache (Bilderbücher), und nur ein ganz kurzer Text zur Erklärung und Nutzanwendung begleitete das Bild. Diese Zusammenstellung würde darthun, wie die Diener der Kirche, im Bewufstsein ihrer Pflicht als Lehrer des Volkes, den Holzschnitt zur Belehrung und Erbauung des Volkes benutzten in der selben Weise, wie später die Gutenberg'sche Kunst.

Im Anschlusse hieran müfste auch Rücksicht genommen werden auf den Nachweis weitester Verbreitung religiöser Einzelbilder für die Hand des Volkes.

In den Bürgerlisten der deutschen Städte und in den Nekrologen der Pfarr- und Klosterkirchen kommen die Helgendrucker, d. i. Drucker von Heiligenbildern, vor. Was Ernst in der „Gesch. des Züricher Schulwesens" S. 16 bemerkt, wird sich anderwärts auch finden: „Die Buchdruckerkunst schlug zwar erst im Anfange des XVI. Jahrh. in Zürich ihre Wohnstätte auf, es gab jedoch schon vorher Kartenmaler, Helgendrucker, Briefdrucker und Formschneider."[9])

Ein Bilderbogen heifst in der Provinz Friesland heute noch „Heiling", da die ältesten Bilderbogen nur Darstellungen von Heiligen enthalten haben. Und in Oberbayern und Tirol wird der Bilderhändler noch immer „Herrgottshändler" genannt.[10])

Die Zahl der Künstler war so gewachsen, dass sie in Deutschland und den Niederlanden in Innungen zusammentraten, worin sie nach ihren verschiedenen Arbeiten in Formschneider, Briefmaler, Kartenmaler u. s. w. sich abtheilten, aber alle die Kunst übten, Bilder und Schrifttexte einzugraben und abzudrucken. So kam es, dafs das Volk seine Heiligenbilder in Händen hatte wie heutzutage.[11])

Klein-Winternheim. Dr. F. Falk.

---

[5]) Lippmann über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddrucks in: „Repertorium für Kunstwissenschaft", I. S. 221.

[6]) Lithographie war das sicher nicht; es kann eine geeignete Steinart gewesen sein.

[7]) von der Linde „Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst", S. 721.

[8]) T. O. Weizel „Verzeichnifs der xylograph. Bücher des XV. Jahrh." Leipzig 1856.

[9]) Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1879.

[10]) von der Linde „Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst", 1886, S. 678, 679. — Ueber den Kartenmaler Johann von Strafsburg, genannt Heiligenmaler, vgl. Schmidt „Aelteste Bibliothek zu Strafsburg", S. 42 bis 78. — Die sogen. „Bildbriefe" bestanden bis zu Anfang des XVI. Jahrh. fast ausschliefslich aus Spielkarten und in Andachts- und Heiligenbildern. Falkenstein „Geschichte der Buchdruckerkunst", 1840, S. 14.

[11]) Auf dem Rande eines Missale Basil. sine loco et anno fand ich ein Bildchen, das Antlitz Christi kolorirt, 82 × 85 *mm* grofs; in einer Papierhandschrift des Klosters Beuron sah ich in den Deckel eingeklebt einen St. Johannes Ev. kolorirt, 80 × 85 *mm* grofs. Wie viele Bildchen sind untergegangen!

Spätgothische Silber-Agraffe in der Pfarrkirche zu Burgen.

Mit 2 Abbildungen.



Die hier abgebildete an einer Kette auf der Brust zu tragende Agraffe hat einen Durchmesser von $10^1/_2$ *cm*, eine Dicke von $4^1/_2$ *cm*. Den Mittelpunkt bildet auf der einen Seite ein durch Metallgufs hergestelltes Medaillon mit der Darstellung der Kreuzigung in Hoch-Relief, auf der anderen Seite in flacher Elfenbeinschnitzerei die Darstellung der Geifselung Christi. Jenes vergoldete Silbermedaillon zeigt in den mehr hervortretenden, daher etwas abgeschlissenen Köpfen die Spuren vielfachen Gebrauches, in den zurücktretenden Figuren aber auch noch die feine Modellirung und Durchbildung, die das Relief auszeichnet. Das Elfenbeinmedaillon, durch ein Glasplättchen geschützt, ist nur in dem überaus fein durchbrochenen von Rosettchen belebten Rankenwerk des Hintergrundes beschädigt. Von ihm heben sich vortrefflich ab die äufserst zart geschnitzten Figürchen: der zur Linken mit übereinandergeschlagenen Beinen sitzende Hohepriester, der an die Säule gebundene Heiland zwischen den beiden Henkersknechten und unter dem Brustbilde des segnenden Vaters, ein in den Raum höchst geschickt komponirtes Grüppchen. Seine Wirkung wird durch die sparsam und diskret angebrachte Färbung: Mattgrün für das Futter, Gold für Haar, Schmuck, Attribute u. s. w. noch erhöht, in reizendem Gegenspiel zu dem mattgrauen Ton des Elfenbeins.



Diese beiden gegen die Mitte des XV. Jahrh. entstandenen Rundbilder haben kurz darauf die sehr lebendige und elegante silbervergoldete Fassung erhalten, welche sie zu der vorliegenden Agraffe gestaltet hat. Ueberall läfst sie die geschickte Hand des erfindenden und ausführenden Goldschmiedes erkennen, der die Aufgabe der Fassung vorzüglich gelöst und mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln eine überaus reiche Wirkung erreicht hat. — Die unmittelbare Umrahmung der Medaillons bildet eine Schräge und ein Perlstab. Von diesem leitet eine Hohlkehle zu dem Perlstabe über, der die Agraffe in achteckiger Sternform abschliefst. Ein glücklicher Kontrast zu den runden Mittelbildern, der eine Art von Ausgleichung erhält durch das die einzelnen Sternsegmente belebende und das Ganze wiederum abrundende Blattwerk. Dieses besteht in einem ausgesägten und verschnittenen wild geworfenen Dreiblattpaare, dessen Mittelpunkt ein gedrehter Knopf bildet mit rechts und links an ihm befestigter kurzer Blattschnecke. Wo jene Blattpaare an den Sternspitzen zusammenkommen, verbindet sie ein Türkis in Kastenfassung, die auf Sechspafsrosetten befestigt ist an einer aus glattem und gekerbtem Draht gewundenen Kordel. Aehnlich behandeltes, aber aus Vierblättern sich zusammensetzendes Rankenwerk füllt in mannigfaltigen Windungen die Hohlkehle. Jedoch sind bei diesen Blättern im Unterschiede von den soeben erwähnten, die Nerven nicht nur durch das Verschneiden mit dem Stichel gebildet, sondern auch durch Auflöthung eines dünnen runden Drahtes, eine in dieser Periode sehr häufig angewandte Technik, welche sowohl in der Sorge für die Solidität, als auch in dem Bestreben ihren Grund hatte, den Blattorna-

menten noch mehr Leben und Charakter zu geben. Diese einzelnen Blattzüge gehen von einem, mit dem Stichel grob gerauhten runden Drathe aus, der in der Hohlkehle liegt, und schwingen sich von einem der in Kasten gefafsten viereckigen Steine, (als welche Smaragde, Saphire, Amethyste mit einander abwechseln) zum anderen.

So komplizirt die Anlage zu sein scheint, so einfach ist sie in Wirklichkeit. Drei Schablonen haben hingereicht, um aus der dünnen Silberplatte das vielgestaltige Blattwerk zu gewinnen, welches seine so reiche und mannigfaltige Wirkung vornehmlich seinen kühnen, über den hohlen Hintergrund musterhaft sich vertheilenden Windungen verdankt. Die Ruhe, die an ihnen vermifst werden möchte, wird durch die eingestreuten Steine wiederhergestellt, die wie sich öffnende Knospen wirken und farbige Punkte schaffend den Farbenwechsel herbeiführen, den der Unterschied der matten und polirten Vergoldung allein nicht in ausreichendem Mafse zu bewirken vermag. Die Hohlkehle leuchtet nämlich im Lichte starker Glanzvergoldung durch die Lücken der mattvergoldeten Blattzüge hindurch, um einen reizenden Effekt hervorzurufen, eine von den glücklichen Dispositionen, über welche namentlich die Goldschmiede der spätgothischen Epoche mit Vorliebe verfügten.



Sehr glücklich ist auch die Anordnung, welche für das Tragen der Agraffe an einer Kette getroffen ist. Die oberste Spitze bekrönt nämlich anstatt eines Knopfes eine ebenfalls mit dem Stichel rauh gemachte Kugel. Eine fünftheilige Rosette, den Blättern ähnlich behandelt, umfängt sie; durch ein profilirtes Knäufchen steht sie mit dem Dreipafs in Verbindung, der als Oese dient. Mit Leichtigkeit und Sicherheit läfst er sich in der Kugel hin- und herdrehen, um das Tragen der Agraffe von der einen wie von der anderen Seite zu ermöglichen, ohne Manipulationen mit der Kette.

Aus allem diesem ergibt sich, dafs das elegante Schmuckstück nicht nur einen hohen alterthümlichen: ästhetischen und technischen, sondern auch einen bedeutsamen vorbildlichen Werth hat, aber nur in der Hand des Goldschmiedes, der frei u. selbständig zu schaffen vermag. Aengstliches Kopiren würde am wenigsten bei dem vorliegenden Stücke angebracht sein, welches seinen Reiz nicht zum geringsten Theile der manuellen Fertigkeit des Künstlers verdankt, dem Geschmacke und der Sicherheit, mit denen er in freier Handthätigkeit die Blätter zu gestalten, zu werfen, zu gruppiren verstand. — Für eine (natürlich auf der Rückseite glatte) Chormantelschliefse würde es ein in Bezug auf Zeichnung, Ausführung, Preis sehr empfehlenswerthes Muster bieten.

Als ein kaum verdientes Glück ist es zu betrachten, dafs der Uhrmacher (!), dem das im Ganzen gut erhaltene Kleinod vor Jahren zur Restauration übergeben war, auf diese (allerdings aus schlechten Beweggründen) verzichtet hat, und dafs es auf allerlei Umwegen (die leider für das Berliner Kunstgewerbe-Museum einen unverschuldeten erheblichen Nachtheil zur Folge gehabt haben), in die Pfarrkirche zu Burgen an der Mosel zurückgelangt ist, welcher es wohl von Anfang an und auf Grund einer Stiftung angehört.

Schnütgen.

Nachrichten.

Die diesjährige Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Bochum hat zwar keine feierliche Rede über christliche Kunst gebracht wie die vorigjährige zu Freiburg, wohl aber in der „Sektion für christliche Kunst" unter dem Vorsitze des Freiherrn Clemens von Heereman zu aufsergewöhnlich eingehenden und interessanten Verhandlungen Gelegenheit geboten. In der ersten schon sehr stark auch von ausübenden Künstlern besuchten Sitzung bildete die „Zeitschrift für christliche Kunst" den einzigen Gegenstand der Unterhaltung. Die Freude über ihr Bestehen und ihren rüstigen Fortgang fand lebhaften Ausdruck. Der Herausgeber, der ihre Ziele, Mittel, Erfolge ausführlich darlegen, seine Grundsätze entwickeln, seine Wünsche und Pläne kundgeben durfte, wurde ermuntert, auf dem betretenen Wege fortzuschreiten. Die Wichtigkeit ihrer weiteren Entfaltung und Ausbreitung wurde betont, die Nothwendigkeit der Erweiterung des Abonnentenkreises hervorgehoben. Die langen Berathungen gipfelten in dem Beschlusse: „Die Sektion für christliche Kunst spricht ihr Einverständnifs aus mit der Haltung der „Zeitschrift für christliche Kunst" sowohl nach der wissenschaftlichen als praktischen Seite und stellt den Antrag, die Generalversammlung möge beschliefsen: „Die Generalversammlung empfiehlt den Katholiken Deutschlands angelegentlich, die „Zeitschrift für christliche Kunst", welche auf Anregung der Generalversammlungen ins Leben getreten ist, sowohl durch Abonnement, als auch durch Mitarbeit zu unterstützen." Diese von Herrn Religionslehrer Prill als Referenten in längerer Auseinandersetzung begründete Resolution gelangte am 28. August in der geschlossenen Generalversammlung zur einstimmigen Annahme.

Noch stärker wurden die beiden folgenden Sektions-Sitzungen besucht, die zu einem sehr anregenden und fruchtbaren Gedankenaustausch führten. Zunächst wurde von Herrn Baumeister Hertel die Frage des Altar-Baues resp. Aufsatzes angeregt, besonders in Bezug auf die Gestaltung des Tabernakels und Expositoriums. Die eingehende Debatte lieferte manche beachtenswerthe Gesichtspunkte und mehrfache Beiträge zur Lösung dieser so wichtigen wie schwierigen Frage. Dem vielfach geäufserten Wunsche, dafs die „Zeitschrift für christliche Kunst" ihr ganz besondere Aufmerksamkeit widmen möge, erklärte der Herausgeber nach besten Kräften entsprechen zu wollen. Da das Bedürfnifs nach guten Vorbildern für Altaraufsätze im romanischen Stile, für die es bekanntlich an alten Mustern fast gänzlich fehlt, als ein äufserst dringliches gewifs nicht ohne Grund bezeichnet wurde, so werden zunächst für diese die leitenden Grundsätze zu entwickeln, die geeigneten Formen zu erforschen, unter Beihülfe tüchtiger Bildhauer und, insoweit Metall-Altäre in Frage kommen sollten, erprobter Goldschmiede gute Zeichnungen zu entwerfen sein. — Von mehreren Seiten wurde Klage erhoben über mancherlei Mifsstände, unter denen namentlich auch die im Dienste der Kirche arbeitenden Künstler zu leiden hätten. Als solche wurden unter Anderem zu starke Beeinflussung der Künstler durch nicht hinreichend urtheilsfähige geistliche und weltliche Herren, sowie die unwürdige Konkurrenz mit der Fabrikwaare und die ungesunde Bevorzugung der Mindestfordernden bezeichnet. Die Berechtigung dieser Klagen, mithin der Anspruch der Künstler auf bezüglichen Schutz, wurde von der Versammlung vollauf anerkannt, aber auch die Nothwendigkeit hervorgehoben, dafs diese durch eifriges Studium der mittelalterlichen Kunstdenkmäler eine genauere Kenntnifs der für die kirchliche Kunst gebotenen Formen und eine gröfsere Sicherheit in deren Handhabung sich anzueignen hätten. Zur Erreichung dieses Zweckes wurde die Schaffung eigener Kunstschulen, die aber mit den Werkstätten in engster Verbindung stehen müfsten, als ein besonders geeignetes Mittel bezeichnet, deswegen als ein in's Auge zu fassendes und wohl auch von den späteren Generalversammlungen in Erwägung zu nehmendes Ziel.

Uebrigens schien die Anschauung, dafs die kirchliche Kunstthätigkeit in aufsteigender Linie begriffen, den Anwesenden gemeinsam zu sein, und die Ausstellung für christliche Kunst, die wie gewöhnlich so auch diesmal mit der Generalversammlung verbunden war, durfte als eine Bestätigung dieser Anschauung bezeichnet werden. Auf verschiedenen Gebieten des kirchlichen Kunstschaffens, besonders auf demjenigen der Paramentik und der metallischen Künste, auch der Plastik in Holz und Stein waren die Fortschritte ganz unverkennbar und gerade die Werkstätten, also die ausübenden Künstler, zeigten hier ihre Ueberlegenheit den Geschäftsbetrieben gegenüber, zumal denjenigen, die nicht in der Beschränkung ihre Meisterschaft suchen, sondern in der Ausdehnung auf die verschiedensten Gebiete und Erzeugnisse auf Kosten des Geschmackes, der Solidität und vor allem einer gesunden Entwickelung. D. H.

† Johannes Schulz, Pfarrer am Arresthause zu Aachen, Vorstandsmitglied der „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst", ist am 17. August d. J. unerwartet schnell gestorben im Alter von nahezu 48 Jahren. Von Jugend auf der Kunst, namentlich der kirchlichen des Mittelalters, zugethan, suchte er sie nicht nur theoretisch zu erlernen, sondern auch praktisch zu ergründen, besonders durch vielfachen Verkehr in den Werkstätten. Aus ihnen entwickelte sich vornehmlich seine Neigung, bei Restaurations- und Ausstattungsarbeiten sogar als leitende Kraft thätig zu sein. Auch seine schriftstellerischen Leistungen, als welche besonders sein Katalog zu der „ersten Ausstellung des Museumsvereins in der Stadt Aachen im Februar 1878", die Beschreibung der „byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, ausgestellt im städtischen Sürmondt-Museum in Aachen" 1884 (jetzt im Museum zu Petersburg), sowie seine Vorschläge zur „dekorativen Ausschmückung der Münsterkirche zu Bonn" 1886 hervorzuheben, sind zumeist aus diesen praktischen Bestrebungen herausgewachsen. Auch um die Gründung unserer Zeitschrift hat er sich grofse Verdienste erworben, so dafs auch diese ihm ein dankbares Andenken bewahrt. S.

Abhandlungen.

Die fertige Thür des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel XII).[1])



Von den acht Bronzethüren für den Dom zu Köln, welche auf Grund des Ergebnisses des engeren Wettbewerbes im Jahre 1887 nach den Entwürfen des Professors Hugo Schneider zu Kassel ausgeführt werden sollen, ist nunmehr eine (als Probethür) vollendet und seit einigen Wochen dem Dome eingefügt. Es ist die im nördlichen Thurme befindliche Seitenthür des Westportales, die „Dreikönigenpforte". Die Ausführung und Konstruktion ist in der Weise erfolgt, wie es das Programm vorgeschrieben hatte, als Bronzegufstafel über Holzgerüst. Die Bronzebekleidung wurde aus einzelnen Theilen, von denen jeder für sich gegossen wurde, in der Weise zusammengesetzt, dafs keine Fuge sichtbar geblieben ist, was theilweise durch Uebereinanderschieben der Profilirungen, theilweise durch Aufsetzen der wirkungsvoll hervortretenden und nach zweierlei Motiven ausgebildeten Rosetten erreicht wurde. Unter diesen Bronzerosetten befestigen Schraubenbolzen die Metallverkleidung auf einer starken Eichenholzthür, welche aus einer Brettlage und einer hinteren, nach konstruktiven wie dekorativen Gesichtspunkten gegliederten und angeordneten, kräftigen Verstrebung besteht und aufserdem die der Schwere und Mächtigkeit der Flügel entsprechenden, aber ebenfalls zierlich und reich geschmückten Tragbänder und Verschlufsvorrichtungen der schmiedeeisernen, brünirten Beschläge erhalten hat. Die Güte und Sorgfalt der Gufstechnik betreffend sei noch erwähnt, dafs die Bronzeverkleidung überall die unverletzte Gufshaut, wie sie aus der Form kam, zeigt, nur abgesehen davon, dafs die schmutzige Oxydschicht, welche jedem frischen Gufsstücke zuerst anhaftet, fortgeätzt ist. Eine Nachciselirung fand jedoch nicht statt, was dadurch ermöglicht wurde, dafs die Metallmodelle, welche nach den Gipsmodellen zunächst gegossen worden sind, eine gründliche Ciselirung erfuhren, bevor nach ihnen die Sandformen für den endgültigen Gufs gefertigt wurden.

Für die nähere Besprechung dieser Thür wird es hauptsächlich auf die ästhetische Würdigung ihrer Komposition ankommen. Während es wohl in dem ursprünglichen Plane des Domes, welcher die 5,36 *m* hohen Durchgangsöffnungen der Portale schuf, gelegen haben dürfte, dafs grofse, von unten bis oben hin ganz durchgehende Flügel die Oeffnungen einst schliefsen sollten, verlangte das Programm eine Gesammtanordnung der Thüren in der Weise, dafs zwei untere nur etwa 3 $^3/_4$ *m* hohe bewegliche Flügel und ein noch 1,60 *m* hohes feststehendes Obertheil hergestellt würden. Es galt daher zunächst, bei der künstlerischen Lösung dieser Zerlegung den richtigen Weg zu finden, welcher dahin führen mufste, dafs die geschlossene Thür doch eine einheitlich wirkende Tafel bildet, deren Relief und theilende Gliederung sich derartig beschränkt, dafs sie sich der umrahmenden Steinarchitektur unterordnet, nicht aber einen Wettstreit mit derselben sucht und dafs besonders nicht die auf rein praktischen Rücksichten beruhende Zerlegung in den oberen festen Theil und die unteren aufgehenden Flügel zu stark betont wird. Ein mächtig vortretender Kämpfer, wie ihn theilweise die übrigen Pläne zeigten, ist vom ästhetischen Standpunkte aus daher weniger richtig als die bescheidene mit der senkrechten schmalen Schlagleiste übereinstimmende Theilungsgliederung der fertigen Schneider'schen Thür. Ferner durfte die Ausbildung des Obertheils aus denselben Rücksichten keine zu sehr von der unteren verschiedene sein, aber auch nicht derartig mit der letzteren übereinstimmen, dafs bei geöffneten Unterflügeln der Eindruck erweckt würde, als sei ein Stück der Flügel zufällig oben hängen geblieben. In zielbewufster Weise hat Schneider diese Anforderungen an seine Lösung gestellt und ist denselben in dem vom Preisgericht voll anerkannten Mafse gerecht geworden, sowohl durch die ganze Eintheilung

---

[1]) [Die Abbildung zeigt in der oberen Ecke links ein Mantelstück von einer Figur, die hier aufgestellt ist (einer der hl. drei Könige, welcher auf der durch den Mantelzipfel verdeckten Hand ein Gefäfs trägt).] D. H.

und Felderbildung der Thür, als auch durch die Ausbildung und Schmückung dieser Felder im Einzelnen. Die Eintheilung ist nach Art der in Rahmen und Füllungen gesetzten Holzthüren geschehen, wie dies bei den bekannten Vorbildern für Erzthüren aus antiker und mittelalterlicher Zeit auch der Fall ist, was somit als berechtigt angesehen werden darf. Das gegebene Verhältnifs der Breite zur Höhe der Flügel, sowie die für bequeme Benutzbarkeit erforderliche Stelle für das Thürschlofs und die Löwenköpfe mit den als Handgriffe dienenden Ringen mufsten bei der Eintheilung der ganzen Fläche bestimmend mitwirken; es galt nur eine solche Anordnung zu finden, welche das Langweilige einer gleichmäfsigen Wiederholung verhältnifsmäfsig kleiner Felder aufhebt.

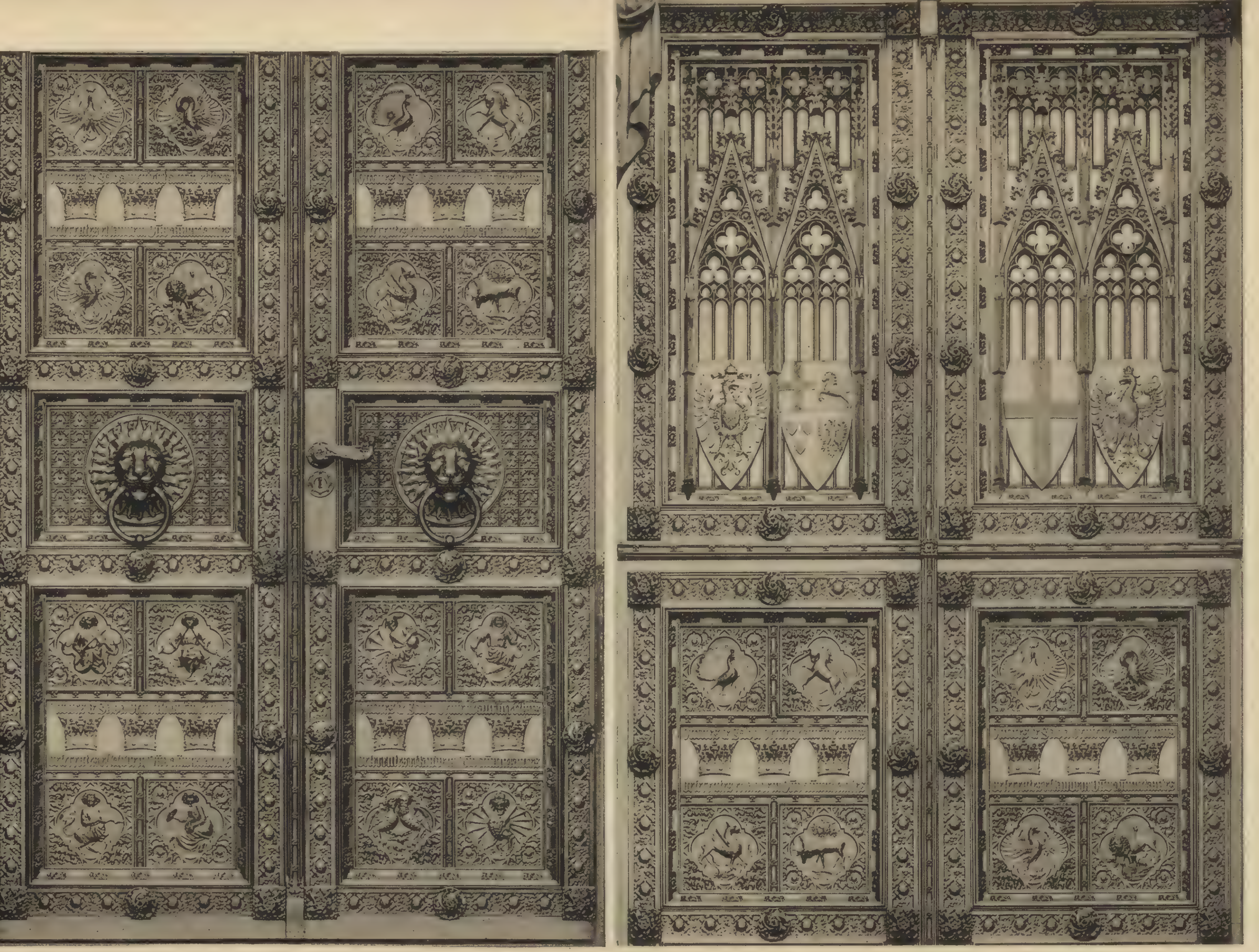
Dies wurde in geschickter Weise durch die Zusammenfassung von vier kleinen Feldern zu je einer grofsen Füllung erzielt, welch letztere jedoch noch dadurch ein gröfseres Mafs und längliche Rechtecksform erhielt, dafs zwischen je zwei Paar der quadraten Felder eine breite Querbinde mit den oben und unten durch die Schrift eines Bibelspruches begleiteten drei Königskronen eingeschoben ist. So wurde es ermöglicht, die Fläche je eines aufgehenden Flügels aufser dem annähernd quadratischen Felde mit dem Löwenkopfe in nur drei übereinanderliegende, stattliche Füllungen zu zerlegen, welche durch das Relief und Ornament der Rahmenfriese und die bereits erwähnten, das Rahmenwerk verbindenden kräftigen Laubbossen oder Rosetten wirksam getrennt, aber durch die erreichten grofsen Abmessungen und die gleichmäfsige Frieseinfassung mit der einen Füllung des festen Obertheils jeder Thürhälfte wieder einheitlich zusammengestimmt wurden. Diese Hauptheilung tritt klar und ruhig zu Tage, besonders, noch dadurch gefördert, dafs die Stärke, welche das Flachrelief des diese einzelnen Theile nun schmückenden Zieraths erhielt, in gehöriger Weise gemäfsigt und untergeordnet ist.

Gehen wir nun auf diesen Schmuck selbst ein, so ist bei der ästhetischen Beurtheilung desselben besonders hervorzuheben, dafs die Formengebung nicht nur diesen oben angeführten Anforderungen, welche die Gesammttheilung ihr anwies, sowie denjenigen der Bronzetechnik und des Stilcharakters zu genügen hatte, sondern noch der Programmbestimmung, welche Lösungen in rein ornamentalem Sinne unter Ausschlufs figürlicher Darstellungen verlangte, Rechnung tragen mufste. Diese Beschränkung erschwerte gewifs die Aufgabe wesentlich und um diese Schwierigkeit und den Werth der Schneider'schen Lösung richtig zu beleuchten, sei es gestattet, auf das ästhetische Wesen und die Verschiedenartigkeit der Wirkung der zahlreichen Arten der Schmuckmittel hinzuweisen. Bei einem jeden Werke der vorliegenden Gattung, das in einem Rahmen eingeschlossen durch Flächenschmuck künstlerisch ausgebildet werden soll, hat jeder Theil dieses Zieraths, ganz abgesehen von seiner sonstigen, z. B. symbolischen Bedeutung, seinen ästhetischen Werth zunächst in der Eigenthümlichkeit seiner Massen, seiner Linien und Flächen und in der Möglichkeit, mit Hülfe dieser Eigenschaften neben diejenigen der anderen Theile gestellt einen gewissen gesetzmäfsigen Wechsel zu bewirken, Gegensätze hervorzurufen und bestimmte vom Künstler beabsichtigte Züge und Bewegungen zu betonen.

Alle zur Belebung einer Fläche herangezogenen Formen haben sich also in erster Linie der Berechnung des Künstlers hinsichtlich der Massenvertheilung und Flächenwirkung sowie der Linienführung zu unterwerfen, und in diesem Sinne werden figürliche Darstellungen genau ebenso behandelt und verwerthet und müssen füglich solchen Rücksichten entsprechend auch als eine Ornamentstufe betrachtet werden. Zu allen Zeiten und in allen Stilweisen aber tritt bei reichen Ausschmückungsbestrebungen irgend welchen Kunstwerkes die figürliche Darstellung als höchster Grad der Steigerungsformen des Zieraths ein.

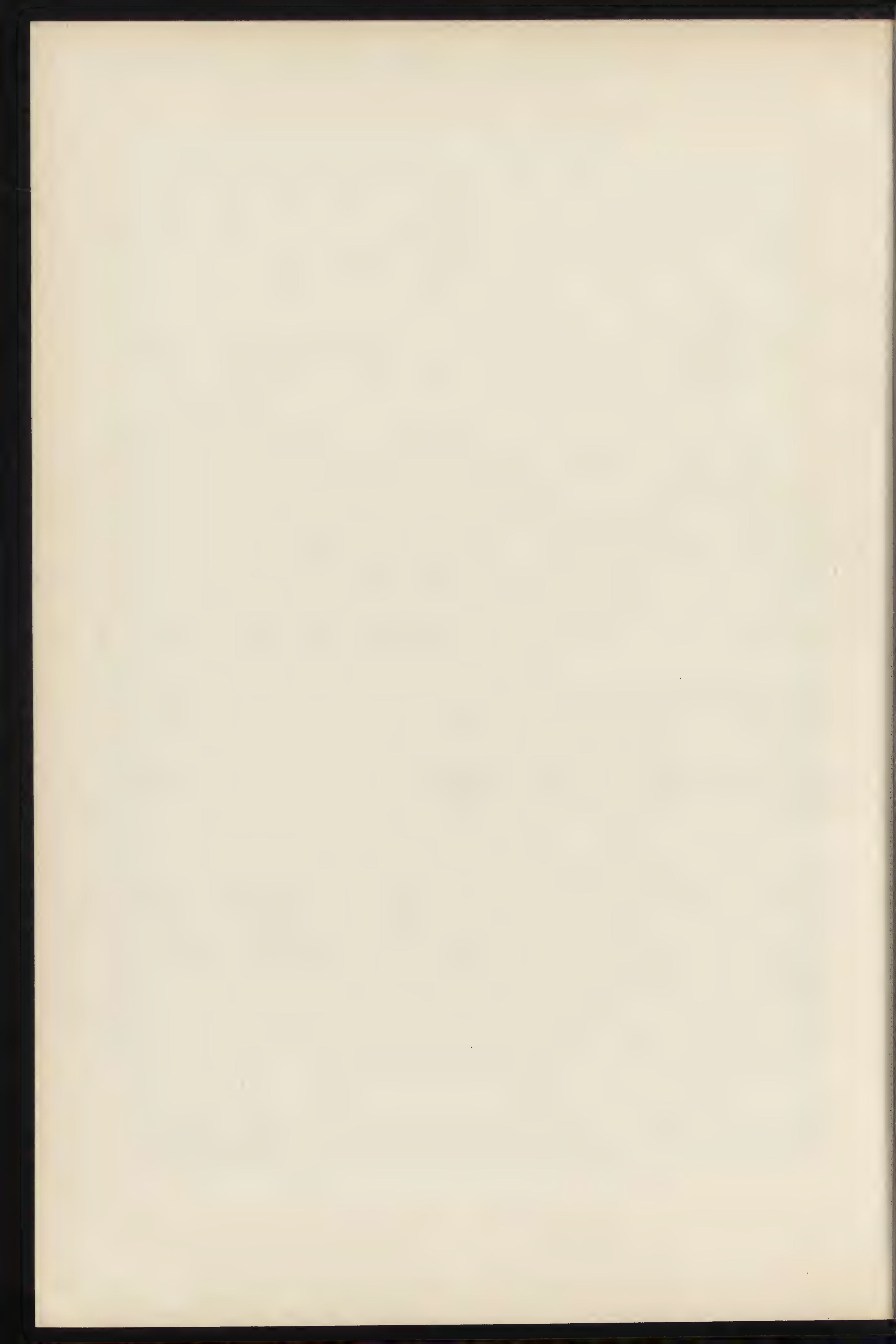
In aufsteigender Ordnung aufgeführt bildet die unterste Stufe der Schmuckmittel die architektonische Gliederung der Profile an den Ecken und Kanten des Rahmenwerkes; aber auch die Profilirung schon kann zur Betonung, zur Verkörperung von Linienführungen, ornamentalen Zügen verwerthet werden, indem Netzwerke nach geometrischen, geradlinigen oder gekrümmten Figuren aus Profilsträngen gebildet werden. Es entsteht so eine weitere Stufe des Ornaments, wie es uns in dem antiken und orientalischen Gitterwerk, in Band- und Flechtmustern und in dem gothischen Mafs- und Stabwerke entgegentritt. Hier herrscht überall strenge mathematische Regelmäfsigkeit in der Linienführung und körperlichen Wirkung der Züge vor. Freier aber immer





Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach

Die fertige Thür im „Dreikönigenportal“ des Kölner Domes.



noch, selbst bei naturalistischster Auffassung, ziemlich regelmäfsig und sich wiederholend wird schon Bewegung und Wirkung in der weiteren Stufung, dem Blumen- und Blattwerk. Hier ist die Regelmäfsigkeit schon in den Gesetzen des Wachsthums der Pflanzen, ihrer Blatt- und Blüthenbildungen enthalten und je nach dem Wunsche und Zwecke des Bildners lassen sich mit Hülfe dieser Ornamentmotive regelmäfsigere oder freiere Linienführungen, Flächen- und Massenwirkungen in mannigfaltigster Weise erzielen. Bald folgen die durch Laubwerk verkörperten Ornamentzüge mehr strengeren, leicht erkennbaren geometrischen Figuren, bald sind sie mehr in naturalistischer, unregelmäfsiger Weise angeordnet. Sie können sich aus Gebilden der vorhergehenden Stufen entwickeln oder mit solchen verschmolzen sein, aber auch in Motive aus den Formen der höheren Organismen der Thierwelt und des menschlichen Körpers übergehen und somit in ihren Wirkungen und ihrem ornamental-ästhetischen Werthe die zahlreichsten weiteren Abstufungen darbieten. Der Gipfelpunkt der künstlerischen Ausschmückung wird aber stets in derjenigen Stufe erreicht, welche dem schaffenden Meister es ermöglicht, im wirksamsten Gegensatze zu jenen mehr oder weniger regelmäfsig geordneten und gegliederten Gebilden der vorgenannten Ornamentgattungen, sich der zwar nach seinem Willen und Plane bestimmt angeordneten, aber in der Wirkung ganz unregelmäfsigen Massenzurechtsetzung, Flächengestaltung und Linienführung der figürlichen Darstellung neben jenen zu bedienen. Und hierin liegt der ästhetische Schwerpunkt des figürlichen Schmuckes, also vollständig unbeachtet seiner sonstigen Fähigkeit, eine noch höhere Bedeutung in symbolischer Beziehung oder durch Darstellung bestimmter Personen und Handlungen gewinnen zu können.

Eine reiche und glückliche Komposition bedient sich aller angedeuteter Hauptstufen in einer Art, welche jeder derselben den ihrem Werthe und ihrer Wirkung entsprechenden, gehörigen Platz anweist und mittelst der Gegensätze ihres verschiedenen Wesens denjenigen Wechsel erzeugt, der auf unser Empfinden den befriedigenden Eindruck der Harmonie ausübt. Finden wir dagegen in einer Komposition Gebilde einer jener Stufen an einer Stelle, an der wir infolge des gedachten naturgemäfsen Steigerungsgesetzes die Formen einer anderen Stufe zu erwarten haben, oder z. B. Formen einer Stufe, etwa Blattwerk, als Füllung eingeschachtelt in ein Rahmenwerk der gleichwerthigen Stufe von Laubornament, so ist der die Harmonie bedingende Wechsel nicht erreicht, was dem Beschauer — der Ursache bewufst oder unbewufst — den unbefriedigten Eindruck giebt. Diese Gefahr war für die Ausbildung der Kölner Thüren durch jene Programmbestimmung, welche die höchste Stufe der Schmuckmittel eben ausschloss, sehr nahe geführt. Es ist deshalb das besondere Verdienst der Schneider'schen Entwürfe gewesen, nicht nur dieser Gefahr geschickt ausgewichen zu sein, sondern auch ohne gerade gegen das Programm zu verstofsen, doch gewissermafsen jene Schranke durchbrochen und die Zulassung figürlicher Darstellungen nicht mit Worten sondern durch die That bereits im Wettbewerb wieder erstritten zu haben.

Es gelang dem Künstler dies, indem er als innerste Füllung in die kleinen quadraten Felder, umrahmt von Vierpafsformen, deren Zwickel mit Blattwerk verziert sind, jene phantastischen, figurenartigen Gebilde hineinsetzte, welche der Formenschatz des Kölner Doms besonders an dem Chorgestühl in reicher Menge darbietet und welche, zwischen Thier- und Menschengestalten stehend bezw. aus Formen beider zusammengesetzt, eine Ueberleitung der geringwerthigeren Ornamentstufen zur figürlichen Darstellung bilden, oder diese höchste Stufe zu ersetzen suchen, da wo man ihrer Wirkung nicht entrathen mochte, wo aber für die Darstellung von Personen, Handlungen oder Symbolen — also besonders an den unteren und untergeordneteren Theilen der zu schmückenden Gegenstände — nicht der rechte Ort gewesen wäre. Es sind für die in Rede stehende Dreikönigenthür diese rein phantastischen Figuren nun ebenfalls nur für die unteren Felder der Thürflügel beibehalten worden, während für die oberen Felder ähnliche Gestalten gewählt worden sind, welchen aufser der vorentwickelten rein ästhetischen Bedeutung noch eine symbolische beigegeben wurde, indem gemäfs Bestimmung des Metropolitan-Kapitels auf die zahlreichen Thier- und Phantasiebilder der Symbolik des christlichen Mittelalters zurückgegriffen wurde.

Wir finden zunächst die vier an den mittelalterlichen Kunstwerken am häufigsten vorkommenden, auf Christus sich beziehenden Bilder: 1) den A d l e r, welcher zur Sonne aufschwebt

und seine Jungen mit emporträgt als Sinnbild des Erlösungswerkes des Heilandes, 2) den Phönix, welcher sich aus dem Feuer zu neuem Leben verjüngt erhebt, die Auferstehung andeutend, 3) den seine Jungen mit dem eigenen Blute nährenden Pelikan, auf das zur Errettung der Menschheit vergossene Blut Christi sich beziehend, und 4) den Löwen, welcher seine todtgebornen Jungen am dritten Tage durch Einhauchen oder Anbrüllen in's Leben ruft, als Symbol der Auferstehung des Heilandes. Die vier andern hier abgebildeten Thiergestalten, welche als Sinnbilder in alter Zeit weniger häufig verwerthet wurden, sind: 1) der Pfau, bei den alten Christen die Unsterblichkeit bedeutend, 2) das Einhorn, von dem es hiefs, dafs es sich nur von einer Jungfrau einfangen lasse, auf die Empfängnifs Jesu von der reinen Jungfran hinweisend, 3) der Greif, als Zeichen der Treue und 4) der Hirsch, welcher nach frischem Wasser suchend, das Heilsverlangen (nach dem Taufwasser) vorstellen soll. Die genannten acht Bilder wiederholen sich in verwechselter Anordnung auf beiden Thürflügeln, während die ersterwähnten, nicht symbolischen Phantasiegestalten unterhalb des Löwenkopfes auf beiden Flügeln alle verschieden sind.

Die beiden grofsen Felder des feststehenden Obertheils stimmen in ihrem Rahmenwerk also mit den unteren Füllungen überein, ihre Flächen sind aber in einer anderen Art gegliedert und geschmückt, indem reiche Mafswerksbildungen mit Wimpergen, Kanten- und Kreuzblumen sie ausfüllen und dem unteren Pfosten- und Stabwerk dieses Reliefmafswerkes vier Wappenschilde mit dem Reichsadler, dem preufsischen Adler, dem Kapitelskreuz und dem alten Stiftswappenbilde aufliegen.

Sämmtliche Arbeiten an dieser Domthür sind unter der steten persönlichen Leitung und Ueberwachung des Professors Schneider in der Stadt Kassel in tüchtiger und gediegener Weise ausgeführt worden.

Kassel. Karl Illert.

Verzierung spätgothischer Gewölbe.

Mit Abbildung.

I.

Zu den beachtenswerthen Leistungen der spätgothischen Kunst gehören die reichen Gewölbe, womit sie sowohl die damals neu entstehenden Kirchen, als ältere, ursprünglich flach gedeckte Gotteshäuser versah. Die vielfach verschlungenen Rippen hoben den Seitendruck der Gewölbe fast ganz auf und ermöglichten eine Einwölbung romanischer Basiliken, deren breite Mauern die Last vielfach getheilter Kappen zu tragen vermochten. Wo die Rippen, durch welche diese Kappen in Theile zerlegt wurden, sich schnitten, fügte man Schlufssteine ein. Nun entstand die Frage, wie diese Schlufssteine zu verzieren seien. Mit grofsem Geschick ist sie, wie wir an einigen Beispielen zeigen wollen, gelöst worden. Das schönste und wichtigste Beispiel bieten die Gewölbe der alten Pfeilerbasilika des hl. Matthias vor den Thoren von Trier. Sie sind Anfangs des XVI. Jahrhunderts durch den Baumeister Jost von Wittlich in das von ihm erbaute Chor sowie in das alte Mittelschiff und dessen Querarme eingefügt. Der hierneben abgedruckte Grundrifs zeigt die ebenso kühne als schöne Anordnung des Rippensystems. Seine Schlufssteine sind freilich schon dreimal eingehend beschrieben, in Schmidt's „Baudenkmale in Trier" II. S. 109 von Dr. Müller, der später Bischof von Münster wurde, dann von Schu „Unsere Prozessionen" I. S. 323 f., endlich von Diel „Die St. Matthiaskirche" S. 51, doch nicht ganz richtig und übersichtlich. Wir dürfen darum eine neue Beschreibung versuchen. Fassen wir zuerst die Schlufssteine der Vierung ins Auge. Das nebenstehende Schema entspricht ihrer Gliederung und bietet für jeden mit Figuren verzierten Schlufsstein ein Zahlzeichen. In der Mitte erblickt man Gott, das Lamm, welches das Buch öffnet, auf den Schoofs haltend. Ringsumher sind auf acht Schlufssteinen anbetende Engel ausgemeifselt (2—9), ihnen folgen die 24 Aeltesten, so angeordnet, dafs auf acht Schlufssteinen (10—17) je zwei Aelteste, auf eben so vielen weitern Steinen



(18—25) noch acht andere Aelteste sich finden. Zwischen dem zweiten (10—17) und vierten Kreis (18—25) ist ein aus acht Rosetten bestehender (a—h) eingeschoben. In den äufsersten Ecken stehen (bei 26 und 27) die beiden Erzengel Michael und Gabriel. Ein Engel mit einem Wappenschild, worin man die Inschrift liest: „*Gloria in excelsis Deo*", schliefst (bei 29) den Cyklus. So bietet diese Vierung eine Darstellung des Himmels nach dem 5. Kapitel der Geheimen Offenbarung. Diel wollte in 26 den Ritter Heinrich von Uelmen, einen Wohlthäter der Abtei, erkennen. Er übersah den Drachen unter den Füfsen des als Ritter gekleideten Erzengels, dann die Thatsache, dafs es sich um eine Gewölbeverzierung handelt, in der nur Heilige Aufnahme zu finden hatten, überdies, dafs in dieser Vierung die Versinnlichung eines Gedankens gegeben werden sollte, worin ein Erzengel, nicht aber ein frommer Ritter Platz finden konnte.



Zur Rechten und Linken der Vierung erstrecken sich grofse Querarme, deren Gewölbe gleichartig gegliedert sind. In ihren Schlufssteinen sind nördlich Gerechte des alten Bundes, südlich Heilige des neuen Bundes angebracht. Dem Schema des Rippensystems, das der Grundrifs zeigt, entsprechen die nebenstehenden Ziffern und Buchstaben:

```
11     i     10
    b     a
   d 3 6 2 c
m    7 1 8    k
   f 5 9 4 e
    h     g
13     l     12
```

Letztere (a—i und l—m) bezeichnen elf Rosetten; den Mittelpunkt bei 1 nimmt Johannes der Täufer mit seinem Lamm ein. Um ihn herum stehen zuerst (in 2—9) acht, dann in den Ecken (bei 10 bis 13) noch vier, im Ganzen also zwölf Propheten. Die meisten halten nur ein Buch, haben also keine besondern Kennzeichen, so dafs man nicht berechtigt ist, hier bei jeder einzelnen Figur an je einen bestimmten Propheten oder Altvater zu denken. Einzelne sind freilich in besonderer Weise charakterisirt; denn David ist (in 8) durch seine Harfe gekennzeichnet; die Prophetengestalt in der äufsersten Ecke (11) hält kein Buch, sondern faltet ihre Hände zum Gebet. Ein Prophet (5) zeigt in seinem offenen Buch die Inschrift: *Gratia;* Andere lesen *M.ria.* In den Kreis der Rosetten ist bei k, neben der Vierung, das Angesicht Christi dargestellt, die Hoffnung des alten Bundes das Ziel, wonach jene Propheten schauten, und das sie zu sehen verlangten. Darum betete ja Moses (II. 33. 3): „Zeige mir Dein Angesicht, auf dafs ich Dich kenne". Aehnliche Aussprüche finden sich oft in den Psalmen und bei den Propheten.

Im südlichen Querschiff thront Maria mit ihrem göttlichen Kinde (1) inmitten von acht Martyrern, vier männlichen: Stephanus (2), Vincentius (3), Laurentius (4), Sebastian (5), und vier weiblichen: Barbara (6) Agnes (7), Margaretha (8), Katharina (7). Dann folgt auch hier ein Kreis von elf Rosetten (a—k). In m ist, entsprechend dem analogen Schlufsstein des nördlichen Armes, worauf das Angesicht Christi sich fand, hier das Haupt des Vorläufers, des gröfsten Martyrers des alten Bundes angebracht. In den vier Ecken sind vier Männer dargestellt: ein bärtiger mit einem Buche und einer Ruthe oder einem sich verzweigenden Stab (in 11), ein alter und ein junger, die mit gefalteten Händen beten (in 10 und 12) und ein junger mit einem Buche (13). Es dürfte wohl der hl. Benedikt mit drei seiner Schüler sein, so dafs hier um die Himmelskönigin je vier Martyrer, Jungfrauen und Bekenner, im Ganzen 12 Personen des neuen Bundes gestellt wären. Diel wollte in 5 den hl. Oswald sehen, dessen Reliquien die Abtei besafs. Da aber der dort befindliche Heilige bis zu den Hüften entkleidet ist und seine ausgespannten Arme an einen kreuzförmigen Baum gebunden sind, kann in der Gesellschaft jener drei andern Martyrer, dieser vierte wohl nur der hl. Sebastian sein.

Das Chorgewölbe besteht aus zwei, um zwei Mittelpunkte geordnete Abtheilungen. In der Mitte des Chorpolygons (bei 1) ist der seg-

nende Heiland mit der Weltkugel, in der Mitte der andern Abtheilung (bei 16) der hl. Matthias, der Patron der Kirche, mit Beil und Buch dargestellt. Hinter dem Heiland erblickt man in zwei Schlufssteinen Patrone der Abtei, den Apostel Philippus (2), dargestellt als bärtigen Mann mit Kreuzesstab und Buch, sowie den Evangelisten Johannes (3) mit seinem Kelch, aus dem sich eine Schlange erhebt. Vor dem Heilande sind die Brustbilder anderer Patrone, der hl. Valerius (4) und Maternus (5) ausgemeifselt, ersterer als Bischof mit Stab und Buch, letzterer mit drei Mitren, einer auf dem Haupte und zwei weitern neben ihm stehenden, weil er als Bischof von Trier, Köln und Tongern angesehen wurde. Da die Kirche dem Benediktinerorden gehörte, finden wir dessen Hauptpatrone Benediktus und Scholastika in zwei weitern Schlufssteinen (8 und 14), in drei andern (6, 7 und 9) Trierer Bischöfe. Die vier Stützpunkte des Gewölbes sind durch die Zeichen der Evangelisten hervorgehoben. Der Meister stellte an die Seiten den Menschen und den Ochsen (10 und 11), an's Chorende Löwe und Adler (12 und 13). Zwei Kreise von sechs (a—f) und acht (g—o) Rosen füllen die übrigen Plätze.

12 13
3
g h
6 2 7
i a b k
10 c 1 d 11
l e f m
8 4 9
n o
5
14
20 21
g 15 h
i a b k
18 c 16 d 19
l e f m
n 17 o
22 23

Zwischen dem Chorpolygon und der Vierung steht hinter dem hl. Matthias (16) ein Bischof mit Stab und Kirche (15). Es ist wohl der hl. Eucharius, der alte Patron dieser Kirche. Vor ihm schaut ein Papst mit Tiara, doppeltem Kreuzesstab und Buch (17) auf uns herab. Man erkennt in ihm den hl. Stephan, Papst und Martyrer, einen der Hauptpatrone des Hochaltares. In den vier Ecken (20—23) des Gewölbes thronen die lateinischen Kirchenväter mit den Evangelisten (in 10—13) Stützen der hl. Kirche. Papst Gregor der Grofse und Hieronymus haben neben der Vierung (in 22 und 23), Ambrosius und Augustinus (in 21 und 20), neben dem Chorpolygon, ihre Plätze gefunden. Zwei Kreise von sechs und acht Rosen (a—o) umgeben den mittlern Schlufsstein. Aus den neben den Fenstern stehenden Schlufssteinen schauen ein Bischof mit Stab und Palme (18) und ein vornehmer Laie oder die hl. Agatha (?) mit einem Schwert (19) herab.

Wenden wir uns zum Mittelschiff. Es zerfällt zwischen der Vierung und dem Thurm in acht Abtheilungen. Jede derselbe hat in einem Schlufsstein seinen Mittelpunkt (1). Um denselben sind je acht Rosen gestellt (a—h) und vier figurirte Schlufssteine, doch so, dafs jeder der in der Mitte stehenden (2, 2) immer für je zwei Abtheilungen zählt, weil er sie verbindet. In den Ecken (0, 0) laufen die Rippen ohne Konsole in die Wand. Die mittlern Schlufssteine (1) enthalten Patrone der Abtei, die theilweise schon jenseits der Vierung im Chor sich fanden, die Zwischenglieder (2, 2) Leidenswerkzeuge oder Wappen Christi, die seitlichen Schlufssteine (3 und 4) Apostel und Kirchenlehrer. Bezeichnen wir die einzelnen Joche, von der Vierung nach Westen schreitend, mit I, II—VIII, so dienen für die acht in den Centren stehende Steine der Reihe folgende Figuren als Verzierung: I. Ein Bischof mit Stab und Buch, neben ihm zwei Figuren und ein Ungeheuer; wohl der hl. Eucharius mit seinen beiden Begleitern und dem besiegten Heidenthum. II. Ein Mann mit Beil und Buch, vor dem ein Bischof kniet: der hl. Matthias, der Patron der Kirche. Sein Grab, das jetzt im Chore errichtet ist, stand ehedem unter diesem Gewölbe. III. Ein Bischof mit Stab und Buch: wohl der hl. Valerius, der Gefährte und erste Nachfolger des hl. Eucharius. Er und alle hier dargestellten Bischöfe und Aebte halten ihre Stäbe in der rechten Hand. IV. Ein Bischof mit seinem Stabe; in der Linken trägt er eine Kirche, zwei andere stehen zu seinen Füfsen: der hl. Maternus, der Gefährte und zweite Nachfolger des hl. Eucharius, Bischof von Trier, Köln und Tongern. Auch auf einem alten Denkstein des Kirchhofes unserer Matthiaskirche ist Maternus mit drei Kirchen abgebildet, zu Füfsen des hl. Eucharius aber sieht man ein Götzenbild liegen. V. Ein Bischof mit Stab und Buch: der hl. Agritius. VI. und VII. Je ein Bischof mit Stab und Buch: zwei der in der Matthiasabtei besonders verehrten Trierer Bischöfe, entweder Modestus oder Celsus, deren Reliquien dort waren, oder Cyrill, der die Kirche 455 erneuerte. VIII. Ein Abt mit Stab und Buch: wohl der hl. Benedikt, der Stifter des Ordens der in der Kirche betenden Mönche.

0 0
2
e f
a b
3 1 4
c d
g h
2
0 0

Es folgen die zwischen den genannten Centralsteinen befindlichen Schlufssteine (2). Sie enthalten je eine in halber Figur dargestellte Person mit einem oder mehreren Leidenswerk-

zeugen. Zählen wir sie auf, wiederum von Osten nach Westen gehend. I. Ein Engel mit dem Kreuz und der Dornenkrone. II. Engel mit Ruthe und Geifsel. III. Engel mit Schwamm, Lanze und Laterne. IV. Veronika mit dem Schweifstuche, das Christi Haupt zeigt. V. Engel mit dem hl. Rock und drei Würfeln. VI. Engel mit Leiter, Strick, Säule und Hahn. VII. Engel mit Hammer, Zange und den drei Gefäfsen, die an Wein, Galle und Essig erinnern, welche man dem Herrn gereicht haben soll. VIII. Christi Herz, Hände und Füfse mit den fünf Wunden.

Es erübrigen die seitwärts angebrachten Reliefdarstellungen (3 und 4). Es sind in der obigen Reihenfolge diese: I. Paulus auf der Evangelienseite; auf der Epistelseite Petrus mit seinen Schlüsseln. II. Ein Apostel mit Stab und Buch (Jakobus?) und Johannes mit seinem Kelch. III. Apostel mit Buch und Kreuz, Philippus, und Jakobus mit Buch, Tasche und Stab. IV. Andreas mit seinem Kreuz und einem Buche; Thomas mit Buch und Winkelhaken. V. Bartholomäus mit Messer und Buch; Apostel mit Schwert und Buch (Simon?). VI. Matthäus mit Buch und Lanze; Apostel mit Palme und Buch (Thaddäus?). Den Bildern der Apostel folgen die der schon im Chor dargestellten lateinischen Kirchenväter. VII. Ein Bischof mit Stab, Buch und Bienenkorb, der hl. Ambrosius, und ein Papst mit Buch und doppeltem Kreuzesstab auf der Epistelseite, Gregor der Grofse. VIII. Ein Kardinal mit Doppelkreuz, Buch und Löwe, der hl. Hieronymus, ihm gegenüber auf der Epistelseite der hl. Augustinus mit einem Herzen.

Das letzte Gewölbe, das der Thurmempore, hat eine in sich abgeschlossene Bilderreihe. In den Ecken laufen die Rippen ohne Sockel oder Bild an die Wand an (0, 0); in der Mitte dreier Seiten erblickt man als Wappen auf weifsem Grund ein rothes Kreuz (w). Den Mittelpunkt bildet die Gottesmutter mit ihrem Kinde (1), hinter ihr findet man wiederum, also schon zum drittenmal im Gewölbe — so wenig scheuten die Alten Wiederholungen — den hl. Matthias (2). Weiter nach Westen bildet eine segnende Hand (3), das Symbol Gottes, in die bei der Restauration eine Wunde eingemalt worden ist, den Schlufs. Um Maria sind sechs Schlufssteine (4—9) mit musizirenden Engeln besetzt. Die schon im Chor dargestellten Evangelistenzeichen

```
0        w        0
      11   12
    c        d
  8   10   13   9
w   a    1    b   w
  11   4    5   12
    e    2    f
      6    7
0        3        0
```

kehren auf vier weitern Steinen wieder. Sie schliefsen sich dem Cyklus des Mittelschiffes an, der ja mit den Kirchenvätern endete. Der Mensch steht in 10, der Löwe in 11, der Ochs in 12, der Adler in 13.

Suchen wir nach der hier zum ersten Male gegebenen Darlegung aller Einzelnheiten zur Hauptsache vorzudringen, zum Kern und Grundgedanken der ganzen Dekoration. Einen wichtigen Fingerzeig bringt der am westlichen Ende der Vierung (in 29) angebrachte Engel; denn er hält eine Tafel mit der Inschrift: *Gloria in excelsis Deo.* Ist nicht Gottes Lob das Thema, welches hier ausgeführt ist? Das Gloria, welches in den feierlichen Messen gebetet wird, kann hier nicht versinnbildet sein; denn es bietet zu wenig sinnenfällig zu erläuternden Stoff. Sollte nicht das hier von den Mönchen so oft gesungene Te Deum, die Parallele zum Gloria, den Schlüssel zu einer Erklärung bieten?

Te Deum laudamus ... Tibi omnes Angeli, tibi Coeli ... proclamant: Sanctus, Sanctus ... Als Personifikation der mit den Engeln Gott lobenden Himmel sind nach dem 5. Kapitel der Geheimen Offenbarung die 24 Aeltesten anzusehen. Der von ihnen gepriesene Gott ist der auf den Thron Sitzende und das Lamm. Was bieten nun die Schlufssteine der Vierung unserer Matthiaskirche? Um Gott und das Lamm zeigt sie jene Aeltesten, jene Engel und deren Fürsten.

Te gloriosus Apostolorum chorus. Den ganzen Chor der Apostel enthalten die seitlichen Schlufssteine des Mittelschiffes. *Te Prophetarum laudabilis numerus.* Der Propheten lobwürdige Schaar finden wir im nördlichen Querschiff gesammelt um Johannes, den letzten und gröfsten Propheten. *Te Martyrum candidatus laudat exercitus.* Das hellstrahlende Heer der Martyrer ist durch die Schlufssteine des südlichen Querschiffes in ausreichender Weise versinnbildet.

Te per orbem terrarum sancta confitetur ecclesia. Wer kann eintreten für diese ganze Kirche, insofern sie, abgesehen von den Martyrern, Zeugnifs ablegt für Gott? Niemand eher und besser als die Kirchenväter. Wir fanden sie im Westen des Mittelschiffes sowie in der westlichen Hälfte des Chores. Wichtige Theile der katholischen Kirche waren für alle hier betenden Mönche die Bischöfe der Diöcese, worin sie lebten, die Vertreter des Ordens, zu dem sie gehörten, endlich die Heiligen, welche sie be-

sonders verehren mufsten. Diese alle rufen in den Schlufssteinen auf zum Lobe Gottes.

Mitten im Te Deum fallen Priester, Kleriker und Laien hin auf ihre Knie und beten: *Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.* Christi Leiden und Blutvergiefsen wurde um das Jahr 1500 oft und gerne durch die Leidenswerkzeuge versinnbildet, welche in den Schlufssteinen des Mittelschiffes nachgewiesen sind. Alles ist also einfach erklärt. Es bleiben nur noch die Schlufssteine der Thurmhalle. Am Ende des Gottesdienstes, auch nach dem Te Deum folgt eine Antiphon zu Ehren der Gottesmutter: *Regina coeli laetare Alleluja.* „Himmelskönigin freue Dich", so beginnt diejenige, welche am harmonischsten pafst zum Gloria und zum Te Deum. Wohl gerade dieser Glückwunsch erklärt vollkommen, warum droben in der westlichen Thurmhalle die Gottesmutter thront, umgeben von musizirenden Engeln, unter der Hand Gottes, in die ihr gekreuzigter Sohn hoffnungsvoll seine Seele empfahl und vor den Zeichen der Evangelisten, den Verkündern seiner Auferstehung.

Unsere Deutung ist einfach und klar. Das Volk konnte sie verstehen, kaum je wiederum vergessen, wenn sie ihm einmal erklärt war. Sollte sie nicht die richtige sein?

Diel hat eine schon von Bischof Müller angedeutete Erklärung weiter auszuführen und zu begründen versucht. Demnach soll der Cyklus sein „eine Darstellung des ewigen, selbst den Engeln verborgenen Rathschlusses des himmlischen Vaters". Im Einzelnen sieht er in den Propheten des nördlichen Kreuzarmes die Vorherverkündigung, in den Leidenswerkzeugen die Ausführung des Rathschlusses, in den Aposteln die Predigt, in den Martyrern des zweiten Querschiffes die Besiegelung, schliefslich in den andern Heiligen, die dargestellt sind als Vertreter der katholischen Kirche, die Vermittelung der Erlösung. Manche Ideen dieses seines Gedankenganges liegen auch im Te Deum; denn ihretwegen sind ja dessen Verse in solche Folge gebracht. Man wird darum die Grundgedanken der frühern Erklärer als richtig mitnehmen können, aber wohl erst im Te Deum die letzte, einfachste und schönste Deutung anzuerkennen haben.

Es bliebe nun noch die angenehme Aufgabe, zu zeigen, welche praktische Verwerthung dieses herrliche Vorbild auch heute noch finden kann. Doch wird dies sich leichter thun lassen, nachdem in der Folge noch eine oder die andere ähnliche Gewölbedekoration besprochen sein wird.

Steph. Beissel, S. J.

Die Klosterkirche zu Hoven bei Zülpich.[1])

Mit 7 Abbildungen.



Südlich von Zülpich, sieben Minuten von demselben entfernt, liegt Hoven, ein zur Pfarre Zülpich gehöriges Dorf von etwa 500 Einwohnern. Hoven ist das germanische Aufan, welches mit dem römischen Tolbiacum in unmittelbarer Verbindung stand, eine Stätte uralter Kultur, wie die zahlreichen römischen und fränkischen Funde beweisen, welche dort gemacht worden sind.[2])

Jahrhunderte liegen zwischen dieser Periode und der Zeit, in welcher Hoven wieder aus dem Dunkel hervortritt. Erst im Jahre 1140 findet sich der Ort erwähnt, und zwar in einer Urkunde, durch welche Erzbischof Arnold I. von Köln das Verhältnifs der Propstei Zülpich zur Abtei Siegburg regelt. Unter den dort namhaft gemachten Besitzungen der propsteilichen Kirche zu Zülpich befindet sich auch Hoven.[3]) Noch in demselben Jahrhundert wurde in Hoven ein Kloster gegründet. Wir sind darüber unterrichtet durch eine Urkunde vom Jahre 1188, in welcher der Domdechant Johann von Trier bekundet, dafs der gröfsere Theil der zu zahlreich gewordenen geistlichen Frauen des St. Thomas-Klosters zu Trier in einen Ort apud Tulpetum versetzt und

[1]) Für mehrfache in diese Abhandlung aufgenommenen Mittheilungen und Gesichtspunkte ist der Verfasser dem mit den karolingischen und romanischen Bauwerken unseres Vaterlandes in so hervorragendem Mafse vertrauten Herrn Architekten W. Effmann dankbarst verbunden.

[2]) Nagelschmitt „Zur Geschichte des Klosters Hoven". (Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, 32. Heft (1878) S. 1 ff.) Ferner Nagelschmitt „Zülpich unter römischer Herrschaft", a. a. O. 44. Heft (1885) S. 123.

[3]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", I. Band (1840) Urk. 341.

diesen die in der Diöcese Köln belegenen Besitzungen zugetheilt worden seien.[4]) Dieser Ort apud Tulpetum ist Hoven.

Der neuen Klosterniederlassung, welche Papst Cölestin II. unter dem 11. Nov. 1191 bestätigte,[5]) wurden alsbald so reiche Zuwendungen zu Theil, dafs sofort zum Bau von Kirche und Kloster geschritten werden konnte.

Während das letztere im Laufe der Jahrhunderte eine vollständige Umgestaltung erfahren hat, ist die erstere, wenn auch nicht unversehrt, so doch im Wesentlichen wohlerhalten auf unsere Zeit gekommen.

Die Kirche ist, wie aus den beigefügten Zeichnungen hervorgeht, ein einschiffiger Bau mit einem langgestreckten, in einer halbkreisförmigen Apside schliefsenden Chore im Osten und einem Thurme im Westen. Das Schiff mifst in der Länge 16,20 *m*, in der Breite 8,10 *m* und in der Höhe 10,70 *m*. Das Chor hat bis zur Apside eine Länge von 7,40 *m* bei einer Breite von 5,60 *m*. Nur die Apside ist überwölbt und zwar mit einer einfachen Halbkuppel; Chor und Schiff haben flache Stuckdecke mit grofsem Stuckwappen. In dem Langhause haben sich noch die ursprünglichen — sehr hoch liegenden — Fenster erhalten. Dafs die jetzt vorhandenen gröfseren Chorfenster aus einer späteren Zeit stammen, ist schon deshalb anzunehmen, weil sie vollständig abweichen von allen übrigen, dem alten Baubestande ersichtlich angehörigen Fenstern der Kirche. Dafs sie erst nachträglich an Stelle der hier früher vorhandenen kleineren Fenster getreten sind, darauf deuten aber auch die Ziegelsteine in den Laibungen dieser Fenster hin. Letztere sind wahrscheinlich ebenso wie die jetzt vorhandene Decke nach einem Brande hergestellt worden, welcher die Kirche im Jahre 1727 betroffen hatte.[6]) Eine Wiederherstellung des alten Zustandes ist indessen bei der jetzigen Restauration nicht beabsichtigt; die grofsen Fenster sollen belassen und später mit figuralen Glasgemälden geschmückt werden, während die übrigen mit ornamentaler Verglasung versehen werden sollen. Denn auch die Fenster der Chorapside sind in kleinen Abmessungen gehalten; sie zeichnen sich aber vor den Langhausfenstern, welche nur einfache Laibungen haben, dadurch aus, dafs sie von Säulen eingefafst sind. Die Kapitelle und Basen derselben zeigen die Formen des guten romanischen Stiles, ebenso die Sockel und Kapitelle der Säulen und Wandpfeiler, welche das Chor von Langhaus und Apside scheiden.[7])

Die jetzt vorhandene Westempore kennzeichnet sich als ein Werk der spätgothischen Zeit. Dieselbe erstreckte sich, wie die Abbruchspuren zeigen, früher noch weiter nach Osten; es sollen jedoch bei der jetzt im Gange befindlichen Restauration nur die beiden noch bestehenden Westjoche beibehalten werden. Da die Westemporen mit Vorliebe zum Aufenthalte der Nonnen gewählt wurden, so ist anzunehmen, dafs die jetzt vorhandene Empore an Stelle einer anderen getreten ist. Von dieser rührt vielleicht eine mit Eckblättern versehene Basis her, welche mit einer Säulentrommel gegenwärtig im Klostergarten als Fufs eines steinernen Tisches dient. Der Bogen, in welchem sich früher das Erdgeschofs des Thurmes nach der Kirche hin öffnete, ist gegenwärtig vermauert, seine Offenlegung mit Rücksicht auf die Benutzungsart der Thurmhalle aber nicht beabsichtigt.

Die zeichnerischen Darstellungen, welche der äufseren Gestaltung des Bauwerkes gewidmet sind, gestatten es, die Beschreibung desselben im engsten Rahmen zu halten. Die Thür in der Mitte des Langhauses war vermauert und ist erst jüngst wieder aufgedeckt worden. Die Kapitelle der Säulen stimmen mit denen im Innern überein. Die neben der Thür sich zeigende Rundbogenöffnung ist gegenwärtig noch offen, soll aber demnächst geschlossen werden. Dieselbe weist darauf hin, dafs sich hier ehedem ein niedriger Kapellenanbau anschlofs, der sich auf der Südseite wiederholte und der Kirche den Charakter einer Kreuzkirche verlieh. Auf der Südseite ist in dem sich hier der Kirche vorlegenden Kreuzgange[8]) die Ostwand des Kreuzflügels noch jetzt erhalten; auf der Nordseite war

[4]) Lacomblet a. a. O. Urk. 512.

[5]) Abdruck der Urkunde bei Nagelschmitt a. a. O. S. 17.

[6]) Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 7.

[7]) Auf der Südseite des Chores findet sich an der Ecke ein dem Jahre 239 n. Chr. angehöriger Stein eingemauert, der seiner Inschrift nach der Göttin Sunucsalis gewidmet ist. Vergl. darüber: Klinkenberg „Weihinschrift aus Hoven bei Zülpich". (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 87. Heft (1889) S. 193 ff.)

[8]) In dem Kreuzgange hat der sel. Hermann Joseph, welcher am 7. April 1241 zu Hoven starb, seine erste Ruhestätte gefunden. Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 11.

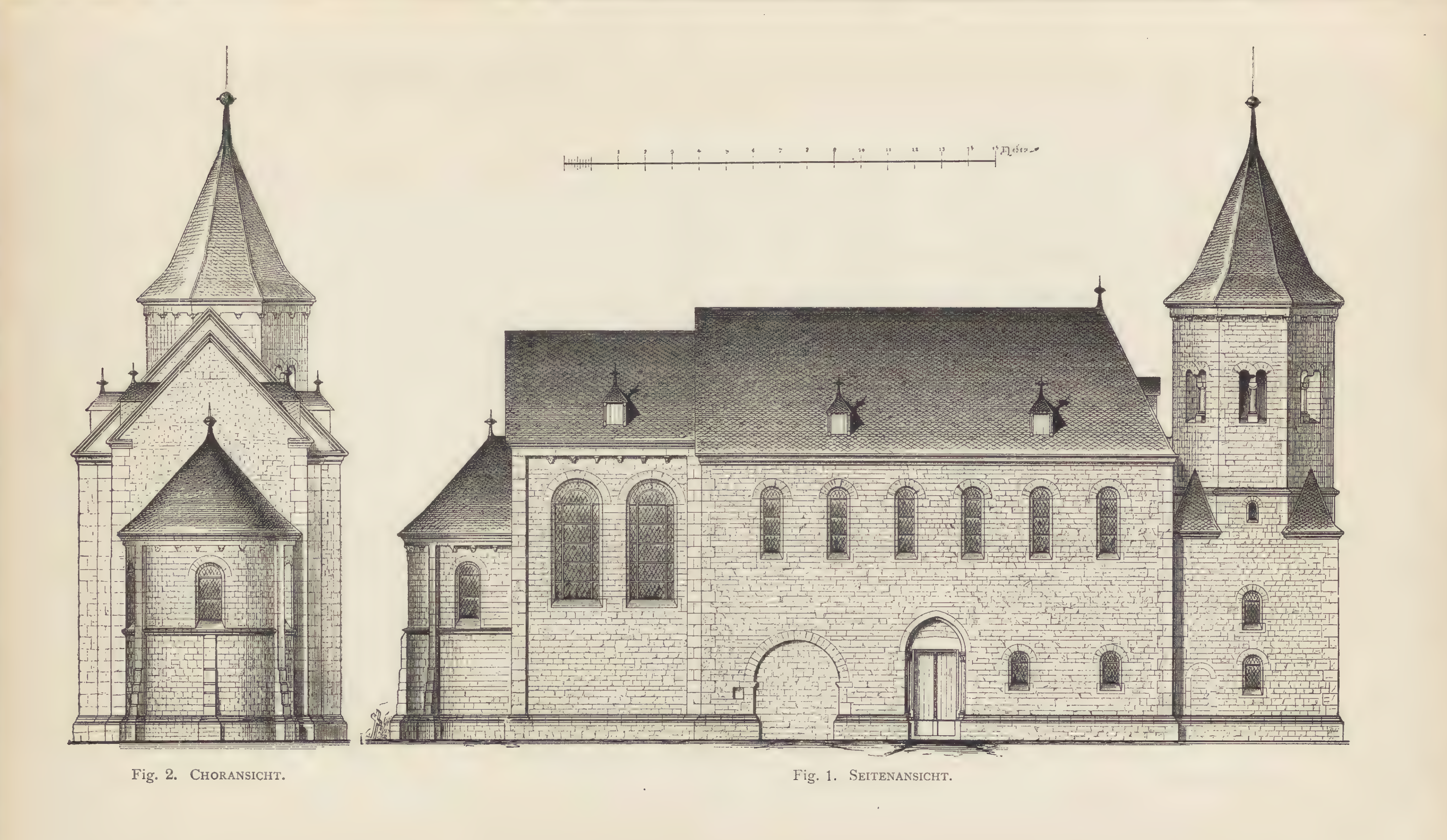


Fig. 2. Choransicht.

Fig. 1. Seitenansicht.



Fig. 5. Längenschnitt.

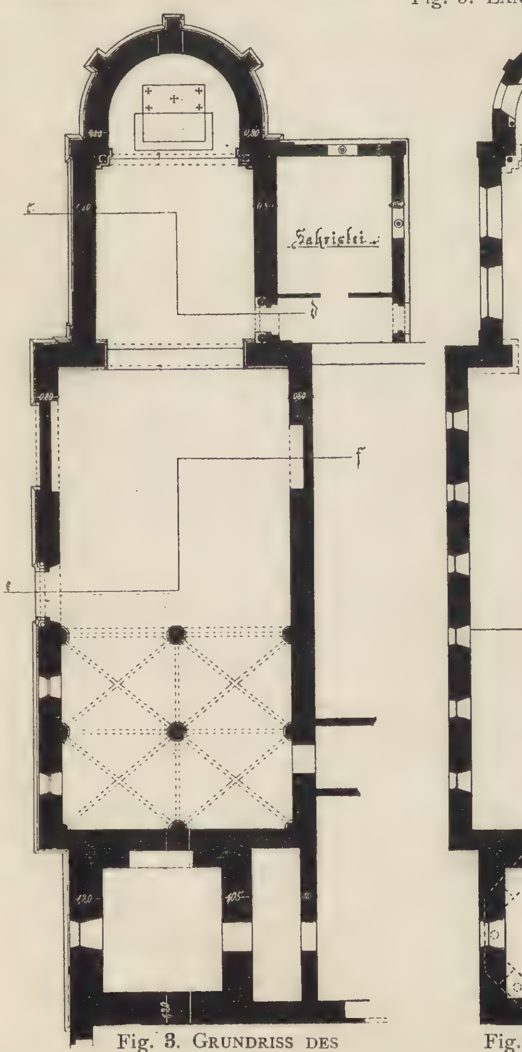


Fig. 3. Grundriss des Erdgeschosses.



Fig. 4. Grundriss in Fensterhöhe.

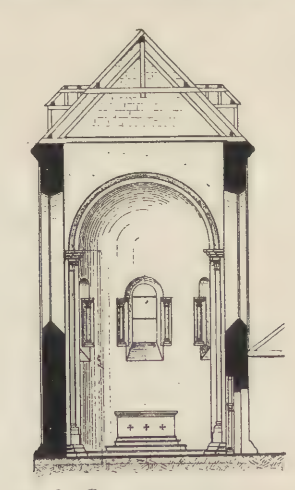


Fig. 6. Schnitt durch das Chor (nach c—d).

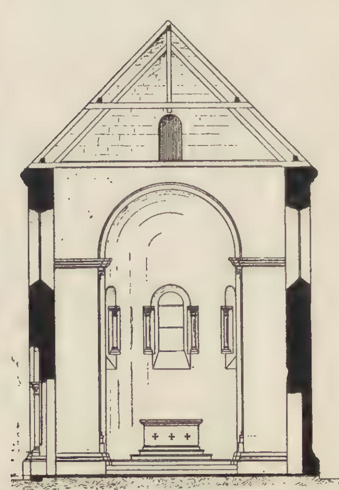


Fig. 7. Schnitt durch das Langhaus (nach e—f).

sie bis vor Kurzem ebenfalls noch vorhanden; sie war in Scheunen, welche hier anstiefsen, verbaut und ist mit diesen, um die Kirche freizustellen, abgebrochen worden, da eine Wiedererrichtung der Kreuzflügel vorläufig nicht in Aussicht genommen ist.

Während das Langhaus mit einem einfachen Gesimse abschliefst, ist dem Chor mit der Apsis in den das Gesims stützenden Konsolen ein reicherer Schmuck verliehen worden. Dieselben sind zum Theil ornamental, zum Theil als Köpfe gebildet.

Was hier besonders interessirt, ist der Umstand, dafs die abgestuft vorspringenden Lisenen der Apside zu richtigen Strebepfeilern ausgebildet sind, die an ihrem untern Ende (über dem Sockel) 0,45 *m* vor die Apsidenwand vortreten.[9]) Gegenüber der Angabe von Dehio-Bezold, dafs in Deutschland der Strebepfeiler keine Aufnahme gefunden hat bis zum Eintritt der Gothik,[10]) hat jüngst schon Effmann darauf hingewiesen, dafs an den Kreuzgängen zu Bonn und Oberpleis, streng romanischen Bauten aus der Zeit von 1150, wirkliche Strebepfeiler auftreten. Die Strebepfeiler an der Apsis der Kirche zu Hoven bieten einen weiteren Beleg dafür, dafs man dieselben auch schon an rein romanischen Bauten zur Anwendung gebracht hat, wenn auch von einer zielbewufsten Durchbildung des Systems freilich noch keine Rede ist. Besonders fällt es auf, dafs die Theilung ohne Rücksicht auf die Fensteranlage erfolgt und auch in der Mitte der Apsis ein Strebefeiler angeordnet ist, der unter der Fensterbank endigt.[11])

Die Ausbildung des Thurmes, die Ueberleitung aus dem Viereck ins Achteck geht ebenfalls aus den Abbildungen klar hervor.[12]) Merkwürdig erscheint an demselben das Mifsverhältnifs, in welchem er zu der Gröfse der Kirche steht, und kaum erscheint es glaublich, dafs Thurm und Kirche einer planeinheitlichen Anlage angehören. Die Annahme aber, dafs der Thurm eine spätere Zuthat bildet, ist nicht minder unwahrscheinlich, da man auch dann denselben zu einer der Kirche entsprechenden Höhe emporgeführt haben würde. Dafür, dafs der Thurm als Theil einer früheren Anlage beim Bau der Kirche beibehalten wurde, fehlt aber auch ein bestimmter Anhalt, wenn man denselben nicht etwa darin suchen will, dafs die Eckblätter, welche in der Kirche überall auftreten, an den Basen der Säulen in den Schallöffnungen noch fehlen. Die Kapitelle zeigen die einfache Würfelform. Möglich bleibt es daher immerhin, dafs in dem Thurme ein Rest der Maximinskirche erhalten ist, welche bereits bestand, als die Nonnen in den Besitz von Hoven kamen.[13])

Von dem Sturme, der im Anfange unseres Jahrhunderts so manche Stiftung der Vorzeit hinweggefegt hat, ist auch Hoven nicht verschont geblieben; im Jahre 1802 wurden die Klostergüter von der französischen Regierung mit Beschlag belegt und veräufsert und kamen so in Privatbesitz. Die Kirche wurde seitdem als Scheune benutzt. Aber die Zeit ist nicht mehr fern, in welcher die Kirche sich dem Gottesdienste erschliefsen wird. Auf Betreiben des Herrn Pfarrers Grubenbecher zu Köln, als bezüglichem Kommissar, sind im vorigen Jahre Kirche und Kloster von der Genossenschaft der Augustinerinnen angekauft und die Klostergebäude zu einer Anstalt eingerichtet worden, in welcher die rheinische Provinzialverwaltung die als unheilbar befundenen weiblichen katholischen Irren verpflegen läfst. Dieselbe ist gegenwärtig mit 130 Personen belegt, soll aber derart erweitert werden, dafs sie eine Zahl von 300 Kranken aufnehmen kann. Die Arbeiten, welche erforderlich waren, um die vollständig in Unstand gekommene Klosterkirche wieder als Anstaltskirche benutzbar zu machen, sind in der Ausführung begriffen und ist die Vollendung derselben im nächsten Jahre zu erwarten. Es steht zu hoffen, dafs durch die Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung, welche schon so manches Bauwerk durch ihre Fürsorge vom Untergange gerettet hat, auch diese Kirche in würdiger Weise erstehen wird.

Köln. Architekt Th. Kremer.

---

[9]) [Auch an dem Chore der Pfarrkirche zu Soller bei Vettweifs, der als eine etwas einfachere aber gleichzeitige Nachbildung des Hovener erscheint, befinden sich solche pfeilerartige Verstärkungen.] D. H.

[10]) Dehio-Bezold „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" (1884), S. 154.

[11]) Effmann „Deutsche Bauzeitung" (1889), S. 273.

[12]) [Der hier erscheinende Helm ist, da der vorhandene eine spätere Zuthat und der Erneuerung dringend bedürftig ist, dem Helme des ganz ähnlich konstruirten Thurmes zu Göllingen bei Frankenhausen nachgebildet, von welchem Lehfeldt in „Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens", 5. Heft S. 30 ff. Abbildung und Beschreibung gibt.] D. H.

[13]) Nagelschmitt a. a. O. 32. Heft S. 6.

Nachrichten.

Die Preisbewerbung für das Kaiser Wilhelm-Denkmal des deutschen Reiches in Berlin.

Während die Ausstellung der Entwürfe für das dem Kaiser Wilhelm zu errichtende National-Denkmal das allgemeine Interesse schon lebhaft in Anspruch nahm, hat nunmehr, nachdem durch das Preisgericht die Entscheidung über die Vertheilung der Preise getroffen ist, eine scharfe Erörterung in der Presse sich entwickelt, in welcher weit auseinander gehende Auffassungen, sowohl über den zu wählenden Platz, wie auch über die Gestaltung des Denkmals zur Geltung gebracht werden. — Nach dem Preisausschreiben, welches im Januar d. J. veröffentlicht wurde, hatte diese Preiskonkurrenz im Wesentlichen nur einen vorbereitenden Zweck; es sollten die Anforderungen vorläufig festgestellt werden, ,,welche an ein, des Andenkens des grofsen Kaisers würdiges, den Anschauungen des deutschen Volkes entsprechendes Denkmal zu erheben seien", und die Begriffe über den Platz und die Art und Anlage desselben mindestens geklärt werden. In den Bedingungen des Preisausschreibens wurden 6 Plätze, theils innerhalb der Stadt, theils vor dem Brandenburger Thor belegen, als ausschliefslich zulässig bezeichnet, im übrigen aber der künstlerischen Gestaltung keine Schranke gezogen, und im Besonderen die Baukunst, wie die Skulptur oder eine Verbindung beider, und auch unter Heranziehung der Malerei in Anspruch genommen. — Diese weite Freiheit für die Bewegung der Phantasie und der schöpferischen Kraft der Künstler war ohne Zweifel, insbesondere für eine Preisbewerbung, welche einen vorbereitenden oder aufklärenden Zweck verfolgte, höchst erfreulich und entsprechend, und die in die Bewerbung eintretenden Künstler haben von derselben auch einen weitgehenden Gebrauch gemacht. Mag auch kein Entwurf, der zur sofortigen Ausführung sich als geeignet darstellte, eingegangen sein, so sind doch unseres Erachtens durch die Anschauung und Prüfung der zahlreichen eingelieferten Entwürfe gewisse Grundzüge und Grenzen gewonnen, welche für die Ausführung als mafsgebend anzusehen sind.

Zunächst kann wohl durch die Entwürfe nach allgemeiner Auffassung als festgestellt betrachtet werden, dafs der Platz vor dem Schlofs am Lustgarten mit Rücksicht auf das Schlofs, das künstlerisch und historisch bedeutsamste Gebäude Berlin's, und im Hinblick auf die schräg einlaufende Hauptstrafse und Schlofsbrücke überhaupt als nicht geeignet erscheint, und dafs derselbe, ebenso wie der Platz an der Schlofsfreiheit (westlich vom Schlofs) jeglichen an das Denkmal sich anschliefsenden architektonischen Aufbau verbietet. An diesem letzteren Platz würde ein architektonisches Werk die schönste Seite des Schlosses beinahe nicht minder beeinträchtigen, als die jetzt dort an der Spree befindlichen Häuser, deren Beseitigung allerdings eine höchst erfreuliche Verschönerung der Stadt herbeiführen könnte. Aber auch für ein einfaches Standbild bietet dieser Platz erhebliche Bedenken, weil eine gänzliche Ueberbrückung der Spree wohl mit Rücksicht auf die Schifffahrt ausgeschlossen erscheint und ohne dieselbe bezüglich der leichten Besichtigung des Denkmals und bezüglich des Lichtes grofse Schwierigkeiten kaum zu beseitigen sein möchten.

Eine nähere Prüfung des Platzes zwischen der königl. Bibliothek und dem Opernhause würde zwar einen in mäfsigen Dimensionen aufgeführten architektonischen Bau wohl an sich möglich erscheinen lassen, aber die anliegenden Gebäude würden doch eine erhebliche Beeinträchtigung erleiden und auf die Gartenanlage, die beseitigt werden müfste, wird man an dieser Stelle ungern verzichten.

Auf dem Pariser Platz kann ebenfalls nur ein einfaches Standbild seine Stelle finden und zwar auch mit Rücksicht auf die Nähe des Brandenburger Thores wohl nur unter Beseitigung des letzten Theils der Allee der Linden. Unbedingt unzweifelhaft ist es, dafs eine Umgestaltung des Brandenburger Thores durch Um- oder Anbauten oder eine Versetzung desselben den Rücksichten der Pietät, welche dieses Bauwerk für sich in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, nicht entspricht, und ebenso auch grofse oder reichgestaltete Bauwerke in der unmittelbaren Nähe desselben, etwa am Anfang der Charlottenburger Chaussee, diesem historischen Thore schädlich sind; daher werden alle Pläne, welche solche Beeinträchtigungen in Aussicht nehmen, gänzlich zu verwerfen sein.

Eine zweifelhaftere Frage ist es, inwiefern bezüglich des Platzes und der Gestaltung des Denkmals den Anschauungen des Volkes Rechnung getragen werden kann oder soll, da dieselben vielfach in entgegengesetzten Richtungen laut werden, und Wünsche verschiedenster Art hervortreten, welche grofsentheils auf Empfindungen und Gefühlen beruhen, deren Berechtigung und Begründung einer mehr subjektiven Werthschätzung unterliegt. Vielfach ist die Ansicht mit besonderem Nachdruck geltend gemacht, dafs das Denkmal in dem Mittelpunkte der Stadt, in der Nähe des Schlosses seinen Platz finden müsse, und nur dorthin gehöre, während von anderer Seite die Meinung Vertretung findet, dafs ein entsprechendes, grofsartiges Denkmal an der Charlottenburger Chaussee, an der Siegesallee oder am Königsplatz errichtet werden müsse, weil nur dort ein hinreichender, genügender Raum sich finde, und dahin müsse es um so mehr gestellt werden, als diese Gegend bei dem überaus raschen, grofsartigen Anwachsen der Stadt bald als mitten in Berlin gelegen anzusehen wäre. Ferner wird von vielen Seiten besonders hervorgehoben, dafs nur ein grofses Reiterstandbild als geeignet erscheine, auf welchem der Kaiser so dargestellt würde, wie er in der Erinnerung der Zeitgenossen lebt, wie Alle ihn gesehen haben; eine mehr idealisirte Darstellung, z. B. etwa mit der Kaiserkrone und dem Scepter, werde dagegen befremdend wirken und sei abzuweisen. Ueber die Berechtigung solcher Empfindungen oder Wünsche zu streiten, oder dieselbe abzuwägen, scheint uns, vornehmlich für diese Mittheilungen, nicht geeignet. Vom Standpunkte des Interesses der Kunst ausgehend, möchten wir uns der Auffassung zuneigen, dafs im gegenwärtigen Falle — wenn selbstredend auch der künstlerische Werth eines Kunstdenkmals nicht nach dessen Umfang oder der Gröfse der Anlage zu bemessen ist — eine reichere

Anlage und eine Verbindung des Standbildes mit einem architektonischen Aufbau den Verhältnissen angemessen oder doch als wünschenswerth zu erachten sein dürfte.

Nach den Beschlüssen des Bundesraths und des Reichstags soll dem Kaiser Wilhelm — dem Gründer des Reichs — von Reichswegen ein Denkmal gesetzt, also vom deutschen Reiche ein National-Denkmal errichtet werden; mehr als in anderen Fällen ist daher eine reichere Anlage, eine grofsartigere Gestaltung, eine prächtige Kunstleistung geboten und daher liegt es nahe, dafs für dieses Werk die Architektur mit der Skulptur in Verbindung trete. Ein solches Werk zu schaffen, ist fürwahr eine herrliche und grofsartige, aber freilich auch eine recht schwere Aufgabe für Bildhauer und Architekten, und es erfordert eine reiche, schöpferische Kraft und ein feines Schönheitsgefühl und ein umfassendes Können, um ein den zu stellenden Anforderungen genügendes Werk zu schaffen, durch welches die Schöpfung des Bildhauers mit der Architektur in das richtige Zusammenwirken, in harmonische Verbindung gebracht wird. Das Standbild mufs als Kern, als Hauptsache jedem Beschauer entgegentreten, und zwar mit der vollen Würde und der historischen Bedeutung des Kaisers, der verherrlicht werden soll. Der architektonische Bau, der sich über dem Standbild wölbt oder dasselbe umschliefst, mufs sich in seinem Zwecke klar darstellen und uns entgegentreten als ein für das Standbild geschaffener Aufbau, welcher demselben eine Umfassung, einen würdigen Abschlufs, eine gewisse Weihe bieten, und die Bedeutung und Wirkung des Standbildes erhöhen soll.

Das Preisgericht ist bei der Preisvertheilung, wie uns scheint, von ähnlichen Voraussetzungen ausgegangen, indem es die beiden ersten Preise Entwürfen zuerkannte, welche, nur Lagepläne und Ansichten in Zeichnung, nicht aber ein ausgeführtes Modell des Standbildes bietend, in Verbindung mit dem Standbilde reiche architektonische Anlagen vorgesehen und der Bedeutung dieses Kunstwerkes als angemessen und entsprechend erachtet hatten. Mag man auch Manches an diesen Entwürfen nicht gutheifsen zu können glauben, mag man auch die Halle und Gallerien des einen Entwurfes für zu ausgedehnt und im Stil nicht ganz zusammenstimmend ansehen, oder an dem andern Entwurfe die Architektur etwas unruhig und phantastisch finden, immerhin wird zuzugeben sein, dafs in beiden ein schöner und genialer Gedanke in grofsartiger Weise konzipirt und künstlerisch zur würdigen Darstellung gebracht war.

Von den vier mit den zweiten Preisen bedachten Entwürfen brachten drei ein Reiter-Standbild in Gips-Modell, zugleich aber ebenfalls in Verbindung mit architektonischen Auf- oder Umbauten, welche letztere aber in ihrer Gestaltung den Vergleich mit den entsprechenden Anlagen der beiden erstprämiirten Entwürfe nicht halten konnten. Jedoch bietet der in dem Entwurfe Nr. 97 („Deutsch") geplante Triumphbogen, wenn er vielleicht wohl ein wenig leichter angelegt sein könnte, doch sehr erhebliche Schönheit und verdient keineswegs die ungünstige Beurtheilung, welche er in einem Theil der Presse erfahren; insbesondere ist der Schmuck desselben durch Skulptur geistvoll entworfen und elegant und fein durchgeführt. Das vor den Bogen gestellte Reiter-Standbild mit einem sehr einfachen Sockel bringt in der Behandlung der Figur des Kaisers eine grofse Ruhe, Einfachheit und Würde zur Erscheinung, und läfst ein anmuthendes, harmonisches Zusammenwirken des Standbildes mit der Architektur erkennen, sodafs in diesen Beziehungen dieser Entwurf hervorragend sich auszeichnet.

Auch dem Standbilde des Entwurfs Nr. 39 („Friede") verdient wegen seiner Schönheit, Ruhe und Würde, besondere Anerkennung zu Theil zu werden, sowohl wegen der Figur des Kaisers, als auch wegen der Anlage des Sockels. Der Kaiser trägt das Reichsschwert und kaiserlichen Schmuck. Dagegen gibt die architektonische Anlage zu schweren Bedenken Anlafs.

Der Entwurf Nr. 16 („vivos voco") endlich bietet uns das sorgfältig ausgearbeitete Modell eines antiken Rundbaues mit flacher Kuppel, welcher von einem viereckigen, fensterlosen Bau eingeschlossen wird; die innere mit grofser Schönheit konstruirte und mit reichem Schmuck in Skulptur gezierte Halle enthält in einer Nische die sitzende Figur des Kaisers in kaiserlichem Ornat. Dem Gedanken des Künstlers, einen ernsten weihevollen Raum zu schaffen, in welchem das Bild des Kaisers vor den Unbilden der Witterung geschützt, dem von dem Lärm und Treiben der umgebenden Welt abgetrennten Beschauer besonders wirksam entgegentreten sollte, kann man in gewisser Weise eine Zustimmung nicht versagen, aber die Ausführung desselben entspricht unseres Dafürhaltens nicht der Idee, denn der Bau stellt sich in seinem äufseren Gesammteindruck nicht als eine Ehrenhalle, auch nicht als ein weihevoller Raum, sondern ganz unbedingt als ein antikes Mausoleum dar; dieser Empfindung, ein für ein Grabmal bestimmten Bau vor sich zu haben, wird sich Niemand entziehen können, und daher scheint uns der Entwurf, trotz des vielen Schönen, welches ihn im Einzelnen auszeichnet, als ein verfehlter betrachtet werden zu müssen. Ohne Zweifel ist dem Bau in seiner antiken Struktur eine vornehme Eleganz und anregende Eigenart nicht abzusprechen, jedoch ist hierbei die Frage in Erwägung zu ziehen, ob nicht, falls der Bau nach den Verhältnissen des Entwurfs zur Ausführung gebracht würde, alle architektonischen Gliederungen und Profile sich viel zu schwach und dünn darstellen würden, da wir nicht die Luft und das Licht des Südens haben und kräftigerer Schatten für alle Linien bedürfen. Zu beiden Seiten des Haupteinganges befinden sich in der Frontmauer des Baues je 4 Paare von weiblichen Karyatiden, welche im Profil gesehen werden und in strenger schreitender Haltung eine Art von Gallerie bilden. Nach der Erläuterung des Künstlers stellen sie einen Festzug deutscher Jungfrauen dar, Kränze und Sträufse von Kornblumen in den Händen tragend. Uns will scheinen, dafs überhaupt der Verwendung von Karyatiden in der Kunst des Alterthums als tragender Bauglieder Bedenken vom ästhetischen Standpunkte aus entgegen gestellt werden können; jedenfalls aber wird man es nicht als zulässig bezeichnen können, solche tragende Bauglieder schreitend, einen Festzug andeutend, einem Bauwerk einzufügen.

Ein weiteres Eingehen auf andere Entwürfe wird der Raum hier nicht gestatten, obschon noch vielfach Gelegenheit zu anerkennenden Mittheilungen, aber auch zu tadelnden Bemerkungen sich bieten könnte.

Eine grofse Anzahl von Künstlern hat für die Preisbewerbung Kraft, Arbeit und Sorgfalt in reichem Mafse verwendet und manch schöner Gedanke ist zur Darstellung gebracht. Wir zweifeln für die weitere Entwickelung dieser Angelegenheit nicht, dafs es den deutschen Künstlern gelingen wird, ein würdiges Werk zu schaffen, welches auch für späte Zeiten von dem Geiste und der Kraft der heutigen deutschen Kunst ein ehrenvolles Zeugnifs gibt. Cl. Frhr. v. Heereman.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat ihre statutenmäfsige Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 17. Oktober zu Bonn im Borromäushause unter dem Vorsitze des Freiherrn von Heereman abgehalten. Nachdem die bereits geprüften Bilanzen des ersten Jahres und des ersten Semesters vom zweiten Jahre des Bestehens der „Zeitschrift" vorgelegt und genehmigt waren, wurden die übrigen Angelegenheiten derselben, namentlich ihre Haltung, Erfolge, Bedürfnisse in anregender Debatte eingehend besprochen. Die bisherige Leitung der Zeitschrift fand vollkommene Anerkennung und über verschiedene Wünsche, die geäufsert und mehrfache Vorschläge, die gemacht wurden, erfolgte allseitige Verständigung. Die Nothwendigkeit, dafs der Abonnentenkreis sich noch erheblich erweitere, wurde stark betont und auf die Obliegenheit wie der Vorstandsmitglieder, so der katholischen Presse hingewiesen, dazu mitzuwirken, namentlich in Schlesien und in Bayern. Dafs besonders der Klerus sich die Verbreitung der seinen Zwecken in hervorragendem Mafse dienenden Zeitschrift angelegen sein lasse, wurde als wichtigstes Moment hervorgehoben.

Bücherschau.

Der Ausbau und die Wiederherstellung der Katharinenkirche zu Oppenheim a. Rhein. Festschrift zur Feier der Vollendung am 31. Mai 1889. Im Auftrag des Bauvereins bearbeitet und herausgegeben von dem bauleitenden Architekten Professor Heinrich Freiherrn von Schmidt. Mit einem Vorbericht von Otto Bonhard, Pfarrer in Oppenheim. 1889, Verlag des Vereins. Gr. Fol.

Wenn einerseits nicht wenige Erscheinungen der Gegenwart darauf deuten, dafs der Materialismus die Oberhand gewinnt, dafs die Kunst und die Poesie aus dem Leben schwinden, so treten, Gottlob, anderseits Thatsachen hervor, welche geeignet sind, solche Besorgnifs schwinden zu machen. Von nicht geringer Bedeutung nach dieser Richtung hin erscheint es u. A., dafs der geschichtliche Sinn immer reger wird, dafs insbesondere lange vernachlässigte, ja mifshandelte historische Kunstdenkmäler allgemeines Interesse in Anspruch nehmen, gewissermafsen verjüngt aus dem Verfalle erstehen. Unter den Denkmälern solcher Art nimmt die in der Ueberschrift bezeichnete Kirche eine hervorragende Stelle ein. Obwohl dieselbe in verschiedenen Bauperioden ihre Entstehung fand, reihen sich doch die in diesen Perioden entstandenen Theile des Bauwerkes harmonisch aneinander. Ein romanischer Bau stand 1240 vollendet da, als die Gothik, dem germanischen — westfränkischen — Genius entsprossen, eben ihren Einzug in die diesseitigen Landestheile gehalten hatte. In allen Bauhütten gewann man alsbald die Ueberzeugung, dafs diese neue Bauweise eine höhere Entwickelungsstufe der Architektur darstelle. So ward denn schon 1262 mit der Verdrängung des romanischen Baues durch einen gothischen begonnen, von welchem ersteren nur die beiden Thürme übrig geblieben sind. Während des XV. Jahrhunderts ward ein grofsartiger Westchor angebaut, ein wahres Ehrendenkmal der vielfach mifsachteten Spätgothik. Die Verwüstung der Pfalz durch die Schaaren Ludwigs XIV. im Jahre 1689 erstreckte sich auch auf Oppenheim und die dortige Katharinenkirche. Im Laufe unseres Jahrhunderts fand die hohe künstlerische Bedeutung des, zum Theil sehr eigenartigen Baudenkmals von verschiedenen Seiten her Anerkennung. Sozusagen Epoche machend in dieser Beziehung war ein 1823 erschienenes Werk von F. H. Müller. Diesem Werke dürfte es grofsentheils beizumessen sein, dafs 1835 eine Restauration der Katharinenkirche stattfand, welche indefs nur nothdürftigster Art war. Während der Folgezeit belebte sich das Interesse für den herrlichen Bau mehr und mehr innerhalb der Bürgerschaft Oppenheims, so dafs 1873 ein Bauverein zu Stande kam, dessen Seele gewissermafsen, dem Vernehmen nach, der nunmehr in Mainz wohnende Justizrath Dr. Adolph Lippold war. Dank den unausgesetzten Bemühungen dieses Vereins wurden sowohl vom Reichstag, als von der Hessischen Ständekammer Subsidien bewilligt. Am 31. Mai d. Js., zugleich dem zweihundertsten Jahrestag der Zerstörung der Kirche durch die Franzosen, konnte deren Vollendung — mit Ausnahme des Westchors — in glänzendster Weise gefeiert werden. Das sehr schwierige Unternehmen war in die geeignetsten Hände gelegt worden. Unter der Oberleitung des in der Architekturwelt rühmlichst bekannten Oberbaurathes Freiherrn Friedrich von Schmidt zu Wien führte dessen Sohn Heinrich, Professor an der königl. technischen Hochschule zu München, das Vollendungswerk aus. Letzterem ist denn auch die vorliegende Festschrift, ein Prachtwerk ersten Ranges, zu danken. Der Verfasser wollte, wie er uns sagt, die Ergebnisse derjenigen Studien, welche eine ununterbrochene zehnjährige Beschäftigung mit dem Bauwerk naturgemäfs hervorgerufen hatte, besprechen, dadurch einerseits zur Klärung mancher, bis dahin zweifelhaft gebliebener Fragen beitragen, anderseits vorhandene Lücken durch eine baugeschichtliche Darlegung des Thatbestandes aufklären. Die Aufgabe, welche derselbe sich gestellt hat, findet sich auf's Beste gelöst; seine Arbeit bildet eine sehr erwünschte Ergänzung des vorgedachten Werkes von Müller, ganz insbesondere auch durch die derselben beigegebenen Illustrationen. Nicht weniger als 16 Lichtdrucktafeln, 22 Textabbil-

dungen und 10 Pläne veranschaulichen das Baudenkmal bis zu den unscheinbarsten Einzelheiten hin.

Schliefslich sei hiermit dem Wunsche des Verfassers beigepflichtet, dafs auch der bauprächtige Westchor der Vollendung entgegengeführt werde und zugleich unserem eigenen Wunsche Ausdruck verliehen, dafs das in Oppenheim gegebene Beispiel allerwärts Nachahmung finden möge, wo Kunstdenkmale unserer Vorzeit der Hülfe bedürftig sind. A. Reichensperger.

Das im Grote'schen Verlag erscheinende Berliner Galeriewerk von Meyer und Bode ist inzwischen (vgl. Zeitschrift für christliche Kunst 1888 Heft 4, Sp. 147 ff.) um zwei Lieferungen (3 und 4) weiter gediehen.

Im Text führt Meyer seine Studie über die Florentiner des XV. Jahrhunderts weiter und bringt zunächst das Künstlerbild Verrocchio's zum Abschlufs. Die künstlerische Individualität dieses bahnbrechenden Meisters erklärt sich zum guten Theil aus seinem Lebensgang und der vielseitigen Art seiner Kunstübung: er begann als Goldschmied und pflegte die Plastik in mannigfacher Weise, u. a. auch als Erzgiefser. Eben durch seine bildnerische Thätigkeit trat er dem Naturstudium näher. So begreift sich auch sein Streben auf dem Gebiete der Malerei, wo er die Vorgänge zunächst in knapper Gestaltung gab und vollendete körperliche Form mit dem innigsten Ausdruck des Seelenlebens zu verbinden trachtete. Wenn er auch selbst das höchste Ziel darin nicht erreichte, so bleibt sein Bemühen nicht fruchtlos. „Nur einem Verrocchio vermochte ein Leonardo zu folgen."

Neben Verrocchio lernen wir die Brüder Pallaiuoli, Antonio und Piero kennen, die, gleich ihm, Goldschmiede, Bildner und Maler zugleich waren. Jeder von ihnen ist eigenthümlich und, trotz wechselseitiger Einwirkung, von dem anderen wesentlich verschieden. Ist gleich der ältere, Antonio, unstreitig der bedeutendere, so gebührt doch dem jüngeren, Piero, das grofse Verdienst, dafs er, durch die Werke hervorragender niederländischer Meister angeregt, sich in ihrer eigenthümlichen neuen Malweise versuchte, wodurch in die Malerei „tiefere Wirkung, Glanz und gröfsere Wirkung des Tones" gebracht wurde. Ein in Radirung trefflich behandeltes Vollbild einer „Verkündigung" bringt die eigenthümliche Auffassungsweise und, soweit dies in einem Schwarzdruck möglich ist, auch den farbigen Werth des Bildes in glücklicher Weise zum Ausdruck.

Die darauf folgende III. Gruppe behandelt die Naturalisten der freieren Richtung mit ihrem Fortschritt zur malerischen Anschauung und dem Zug zum Mythologischen und Phantastischen. In erster Linie erscheint hier mafsgebend Sandro Boticelli, dem sich Filippino Lippi, Raffaellino del Garbo (mit einem köstlichen Einzelblatt von P. Halm vertreten) und Piero di Cosimo anschliefsen. Boticelli ist in den beigefügten Abbildungen durch ebenso treffliche Bildnisse (Holzschnitt), wie durch ein ergreifend schönes Andachtsbild (Heliogravüre im Text) charakterisirt.

In der 4. Lieferung schliefst W. Bode seine Abhandlung über Rubens. Ihm reiht er als den „Zwillingsbruder am vlämischen Kunsthimmel" Antoon van Dyck an. Treffend zeichnet ihn Bode im Vergleich mit „dem grofsen, harmonischen Charakter des Rubens" als ebenso „einseitige, erregbare und empfindsame, als eigenwillige und zugleich abhängige Natur, .. ein echter Romantiker im modernen Sinne", während Rubens „durch Anlage und Erziehung ein Charakter fast in antikem Geiste" war. Eine nicht unwichtige Aufgabe der heutigen Kunstgeschichtschreibung besteht darin, zwischen den Werken der beiden Meister zu scheiden. Denn trotz der „einschneidenden Verschiedenheit zwischen Meister und Schüler sind die Werke beider Künstler eine Zeit lang so nahe verwandt, dafs sie nur schwer auseinander zu halten sind, so schwer, dafs heute noch nahezu die Hälfte der Gemälde van Dyck's aus seiner ersten Epoche für Werke des Rubens gelten und sogar als Meisterwerke desselben bewundert werden."

Im Anschlufs an den Rivalen von Rubens lernen wir dann die weitere Entwickelung der vlämischen Schule unter Rubens'schem Einflufs und zwar in der historischen Malerei kennen. Der beschränkte Umfang des Textes in den einzelnen Lieferungen läfst auch hier nur zu bald wieder auf ein vorzeitiges Ende treffen; auch dieser Mittheilung ist damit eine unwillkommene Grenze gesetzt. Nach der illustrativen Seite greifen die beiden Lieferungen mit den Einzelblättern weit über den Rahmen der im Zug befindlichen Abhandlungen hinaus. Sie geben bereits in Radirungen nach Rembrandt (2 Blätter), Frans Hals und Tyman Oosdorp herrliche, blattgrofse Bildnisse; ferner erscheint Jacob van Ruisdal mit einer machtvollen Marine, Aart van der Neer mit einer Mondscheinlandschaft, David Teniers d. J. mit dem sogen. Puffspiel, Canaletto mit einer liebevoll durchgebildeten Ansicht des Marktplatzes zu Pirna, Barth. van Bassen mit einem reich staffirten Kircheninnern und endlich Watteau mit einem niedlichen Konversationsstück. Die begleitenden Beilagen fanden bereits an ihrer Stelle Erwähnung. Die letztgenannten Einzelblätter gewinnen nicht nur um ihrer Gegenstände und ihrer meisterlichen Durchbildung willen sofort das Interesse des Beschauers, sondern bereiten auch in spannender Weise auf künftige Erörterungen vor. Auf's neue ist mit Bewunderung auszusprechen, dafs Wissen und Können wohl selten zu einer so vollendeten Gesammtleistung verbunden sind, wie in dem Berliner Galeriewerk. F. S. Mz.

System der Künste. Mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft dargestellt von Theodor Alt. Berlin 1888, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Der Verfasser sucht in gründlicher und geistreicher Ausführung die alte Unterscheidung der Künste in nachahmende und nichtnachahmende von Neuem zur Geltung zu bringen und aus ihr den Begriff der Schönheit wie des Stils zu entwickeln. Neben diesem Unterschiede statuirt er noch einen zweiten, den der räumlich und zeitlich wirkenden Künste. Auf diesem Wege gewinnt der Verfasser ein neues klares System, aus welchem sich ihm eine ganze Anzahl von ästhetischen Gesichtspunkten ergibt, die recht frappant sind. Die Lektüre ist nicht gerade leicht, aber sehr anregend und lohnend. n.

Abhandlungen.

Ueber geschnittenes Leder.

Mit Lichtdruck (Tafel XIII) und 4 Abbildungen.



Der erste Rohstoff, der — abgesehen von Muscheln, Knochen, Früchten und ähnlichen Naturerzeugnissen — zur Verzierung menschlicher Gebrauchsgegenstände verwendet wurde, war Leder. Bevor man das Bearbeiten der Metalle, das Gewebe und gebrannte Erde kannte, wurden die Felle der Thiere zum Schmuck und zur Bekleidung des Körpers wie der Wohnungen benutzt. Es war bis zur Kenntnifs des Leders, d. h. des durch Gerbung erzeugten Halbfabrikates noch ein weiter Schritt; sowie derselbe aber gethan war, mufste er zur weiteren verzierenden Thätigkeit herausfordern. In der That ist kaum ein Stoff vorhanden, der mit äufserst geringen und ursprünglichen Werkzeugen eine so vorzügliche Verzierung gestattet, als das Leder.

Es liegt in der Natur dieses Rohstoffes, dafs er zuerst zu Riemen zerschnitten und diese zu Flechtungen, Bindungen, Schnürungen verarbeitet wurden. Deswegen stellen auch die ältesten Stücke, welche uns von geritztem Leder erhalten sind, und welche diese Arbeitsweise in ihren Anfängen zeigen, Bandverschlingungen und Knoten dar. Diese ältesten bekannten Stücke sind Sandalen, gefunden in koptischen Gräbern Nordafrikas. Auf der glatten, sog. Haarseite des Leders finden sich hier Verzierungen eingeschnitten, die aber nicht einfach eingeritzt sind, sondern scheinbar in der Weise hergestellt wurden, dafs man schmale Lederstreifchen aus der Epidermis herausschälte. Etwas ganz Aehnliches bewerkstelligen unsere heutigen Sattler mit dem sog. Schneid- oder Reifszirkel, welches Werkzeug dazu dient, 1 *mm* breite Lederstreifchen aus der Oberfläche herauszuheben zur Aufnahme einer Garn- oder Seidennath.

Diese Arbeiten, deren Eindruck durch das Eintragen von Erdfarben und in Verbindung mit hellfarbigen Riemchen noch erhöht wird, dürften als die Vorläufer des geschnittenen Leders angesehen werden, obgleich die Arbeitsweise sich in wesentlich anderer Richtung entwickelte. Man verschmähte das Messer, bediente sich des Einziehpunzens und trieb die Ornamente genau wie Metall, wodurch die Wirkung eine ganz andere wurde. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dafs diese Arbeiten von Gold- oder Waffenschmieden, vielleicht auch von jedem Handwerker, der mit dem Treiben des Metalles umzugehen wufste, hergestellt wurden. Das einzige dem Verfasser bekannte Beispiel aus dem früheren Mittelalter ist das Jagdmesser Karls d. Gr. im Domschatz zu Aachen. Diese Arbeit ist so vorzüglich in Technik und Ornament, dafs sie von den besten Stücken aus italienischer Renaissancezeit kaum übertroffen wird. Gerade dieses seltene und wohlerhaltene Stück aber liefert den Beweis, dafs es von einem Metallarbeiter hergestellt ist. Der Lederarbeiter würde die Scheide unter allen Umständen mit Leder oder doch mit Hanf genäht haben; dies ist aber hier nicht der Fall, sondern der Zusammenhalt ist durch kräftige kupferne Nieten bewerkstelligt. — Auf diesem Gegenstande befindet sich auch der Name des Verfertigers BVRHTZIGE MEC FECID.

Was das Ornament anlangt, so ist dasselbe einigen Verzierungen aus karolingischer Zeit so ähnlich, dafs eine Zurückführung der Scheide bis in diese Periode nicht unstatthaft erscheint.

Zu bedauern ist nur, dafs aus jener Zeit weitere Beispiele nicht bekannt sind. Sicher dürfte es sein, dafs nach der Zeit Karls, während der Kreuzzüge, die Technik zum ersten Male ganz eingeschlafen und erst in gothischer Zeit nach Mitte des XIV. Jahrh. zu neuem Leben erwacht ist, und zwar ebenfalls vorerst unter Anwendung des Ziehpunzens, dann mit dem Messer geschnitten, als einfache Ritzarbeit und ohne jeden Versuch des Treibens.[1]) In dieser Technik begegnen

[1]) [Auf der diesjährigen Pariser Ausstellung erschien in der retrospektiven Abtheilung des Trokadero ein bereits im II. Bande dieser Zeitschrift Spalte 173 erwähntes Leder-„Köfferchen mit abgeschrägtem Deckel", dessen „aufsergewöhnlich stark reliefirte Thiergebilde" noch im roman. Formenkreise gehalten sind. — Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin besitzt (aus dem Merseburger Dome stammende) Seitentheile eines Lederkästchens mit eingeritztem roman. Ornament (Ranken und Palmetten). Auch aus der frühgothischen Periode fehlt es an ähnlichen Arbeiten nicht ganz, so dafs an einer gewissen Kontinuität dieser Technik (sowohl der geritzten wie der getriebenen) kaum zu zweifeln ist.] D. H.

uns Dolch- und Schwertscheiden, Kästchen und Büchschen. Diese Ritzarbeit hob aber das Ornament nicht klar genug vom Grunde ab, deshalb wurde alsbald der letztere punzirt, d. h. kleine Perlpunzen wurden dicht an einander eingeschlagen, und so der Grund gekörnt.

Die ganze Arbeitsweise mufs sich damals mit der Entwicklung der Gothik plötzlich verbreitet haben, und zwar hauptsächlich in Deutschland. Hier finden sich auch, besonders zu liturgischem Gebrauch, die meisten Arbeiten dieser Art, zum Theil auch mit figürlichem Schmuck, mit Fratzen und Thiergestalten.

Ebenso ist die sehr verbreitete Annahme, als sei der Lederschnitt aus dem Orient von uns übernommen worden, ein Irrthum, den auch Steche insoweit unterstützt hat, als er die Technik auf Spanien und Portugal zurückführt. Die von dort stammenden ältesten Gegenstände, meist Kassetten, gehören spätgothischer Richtung an, während deutsche Arbeiten schon vorher gefertigt wurden. In Italien, wie in den eben

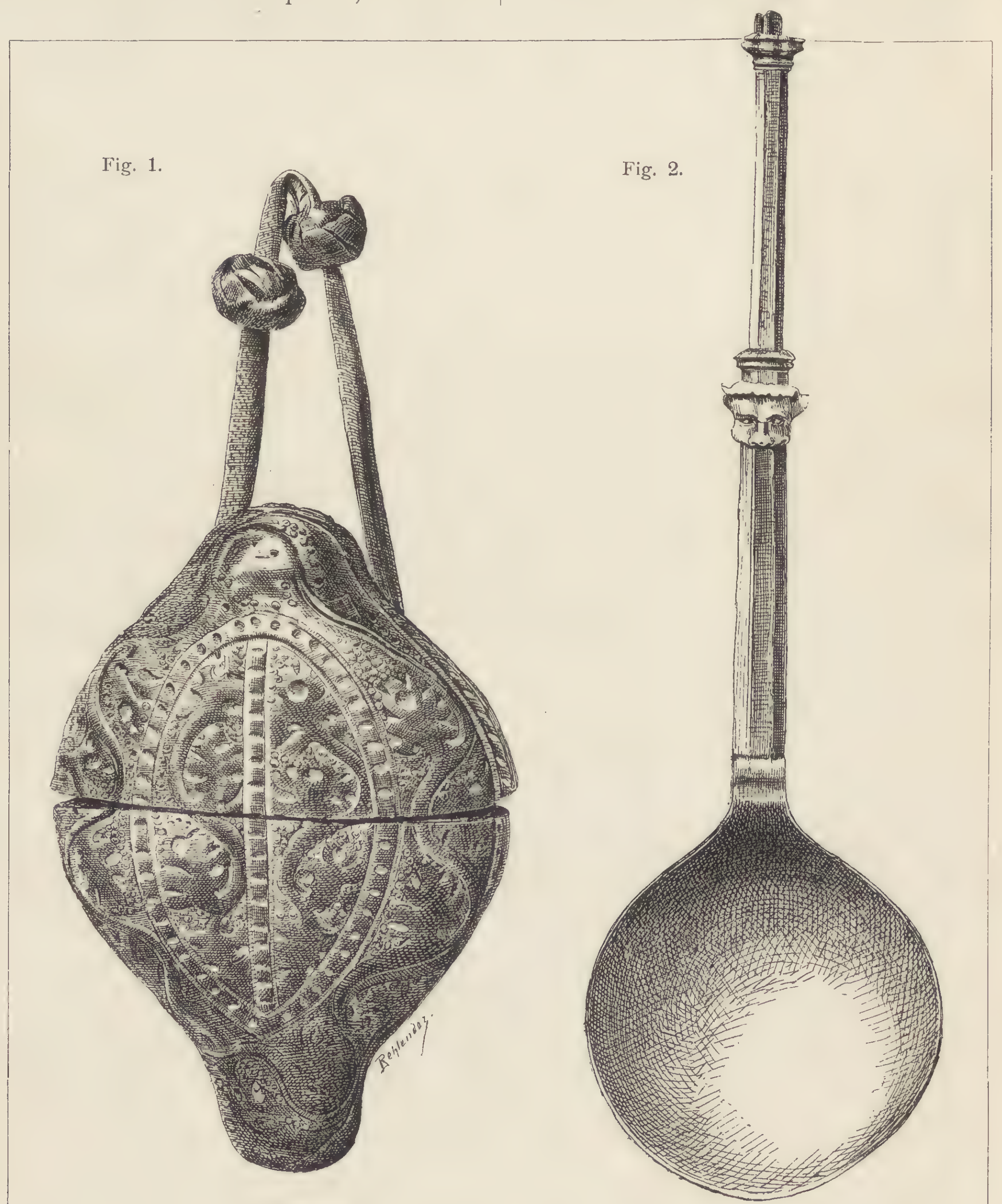
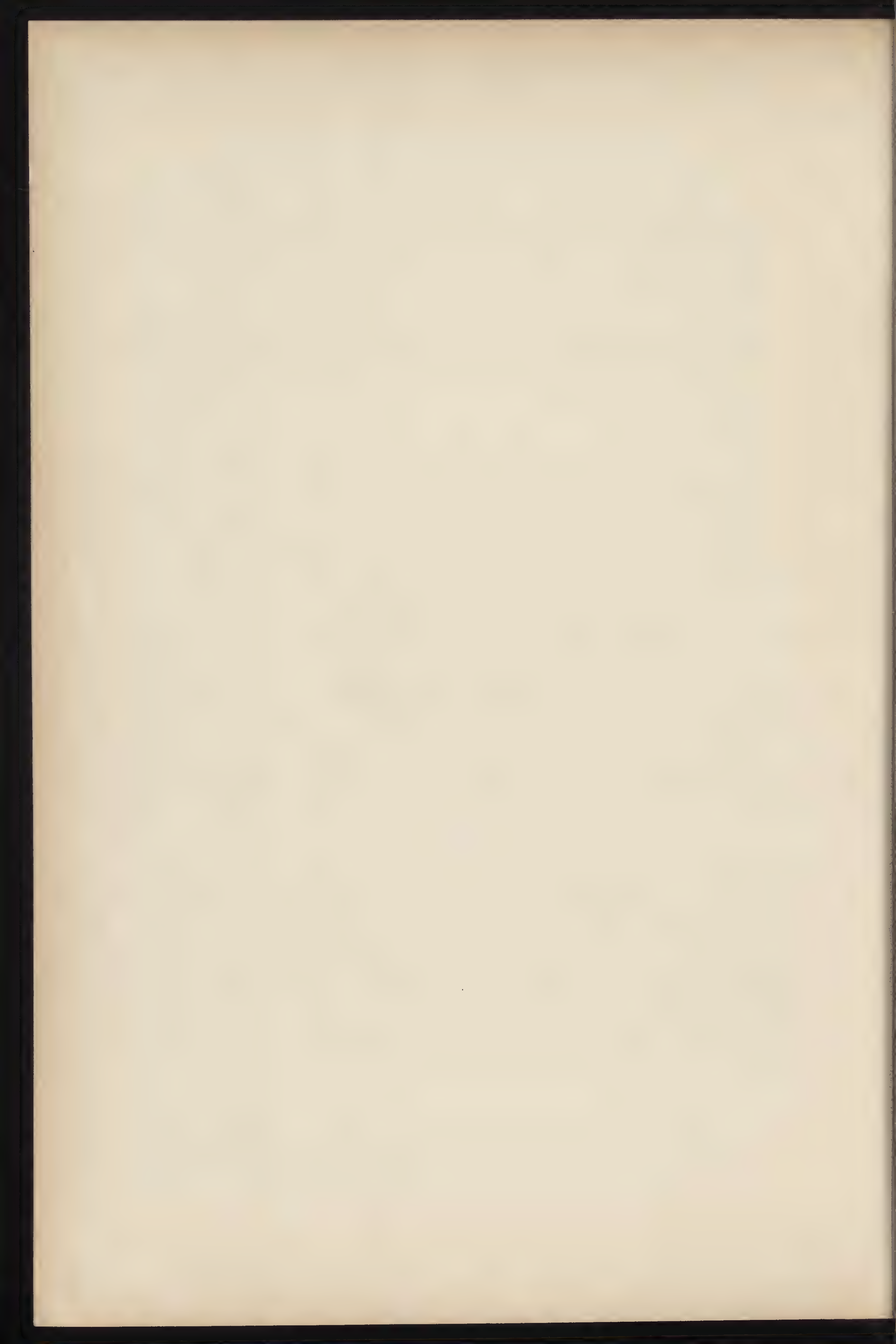


Fig. 1. Fig. 2.





Zwei gothische Lederkästchen im historischen Museum zu Köln.



angegebenen Ländern fand der Lederschnitt erst mit der Renaissance vollen Eingang, wurde dann aber auch dort in schnellem Lauf bis zur höchsten Blüthe geführt, während in Deutschland diese Kunst bereits zurückging. In Spanien und Portugal finden sich sehr viele Lederschnittarbeiten, besonders zu Sitzmöbeln verwendet; das Eigenthümliche an diesen Arbeiten ist die abweichende Technik. Die Zeichnung ist hier nämlich so eingerichtet, dafs sich der bei weitem gröfste Theil mit halbrunden Eisen einschlagen liefs, während in Deutschland und Italien fast Alles mit dem Messer geschnitten wurde. Diese Eisen waren nicht scharf, sondern stumpf und nach oben sich sehr rasch verdickend, sodafs der Schnitt ziemlich breit auseinander trat. Die Art der Technik gibt deshalb auch den Ornamenten ein eigenthümliches Gepräge und ist den Schmiedeeisen-Arbeiten des XVI. Jahrh. sehr ähnlich.

Unsere Abbildungen zeigen deutsche Gegenstände aus dem Ende des XIV. resp. Anfange des XV. Jahrh. Der älteste davon scheint das Löffelfutteral (Fig. 1, 10 *cm* hoch, 7 *cm* breit) zu sein. Leider ist in Folge des starken Gebrauchs das Ornament nicht mehr genau kenntlich, auch die Technik nicht so ausgebildet, wie an den weiter zu besprechenden Stücken. Der gesammte Kontur ist nicht geschnitten sondern mit dem Ziehpunzen, also im Anschlusse an die Metalltechnik, wie oben gesagt, hergestellt. Das ganze Futteral gleicht in der Form etwa einer Raute mit abgerundeten Ecken und ist auf der vorderen Seite stark gewölbt, während die hintere nahezu flach ist, und die Schlaufen für die Riemchen trägt, an denen sich der Deckel auf- und niederschieben läfst. In der Mitte ist ein Feld gewonnen, das der Länge nach nochmals getheilt ist und in der Form den Siegeln des XIII. und XIV. Jahrh. gleicht. Die theilenden Bänder wie auch der Rand des Futterals sind gereifelt, während der übrige Raum durch Rankenwerk gefüllt ist; dasselbe stellt Trauben dar. Der Grund ist niedergepunzt. Die Schlaufen auf der Rückseite sind nicht eingesetzt, sondern durch Einschnitte im Leder, zwischen denen dasselbe zu einer Oese herausgezogen wurde, gewonnen; ein rundgedrehtes Lederriemchen ist nur gerade so lang, als zum Oeffnen des Deckels, der ebenfalls mit Schlaufen versehen, nothwendig ist. Zwei geflochtene Lederknoten, auf dem Riemchen verschiebbar, dienten nur zur Zierde.[2])

Solche Futterale für Bestecke, Bücher, Kelche, Oelgefäfschen u. s. w. waren mit dem Deckel in ganz ähnlicher Weise in Verbindung gebracht, und immer sind die Oesen nach derselben Art im Leder des Ueberzuges eingeschnitten.

Der Gegenstand befindet sich — wie auch die folgenden — im historischen Museum (Hahnenthorburg) zu Köln und soll nach urkundlichen Angaben dem Bürgermeister Hermann von Goch zu Köln vor seiner Enthauptung im Jahre 1398 abgenommen worden sein.

Besser erhalten und gearbeitet ist ein Nadelbüchschen (Fig. 3, 8 *cm* hoch, $2^1/_2$ *cm* breit). Der Rand ist schräg gereifelt, das Ornament selbst ist eine gerade aufstrebende Ranke mit beiderseitig auswachsenden kreisrunden Blättern; dieselben sind nicht eingeschnitten, sondern mit einem Rundeisen eingeschlagen.



Fig. 3.

Es sei bemerkt, dafs im Düsseldorfer Museum eine Rauchfafskapsel mit den gleichen Motiven vorhanden ist.

Das kleine hier[3]) abgebildete Behältnifs zeigt mitten in jedem Blatt eingeschlagen noch eine kleine Perle in der Gröfse der Grundpunzen; es ist damit bereits der Anfang zu der bald folgenden Modellirung der Ornamente gemacht, die sich in ganz eigenartiger Weise anbahnte und entwickelte. Die hier vorgeführten einfachen Rundblattmotive wirken, besonders auf gröfseren Flächen, doch etwas eintönig, und man bestrebte sich, Leben hineinzubringen. Der Anfang hierzu

[2]) [Der $17^1/_2$ *cm* lange silberne Klapp- oder Reise-Löffel, den dieses Etui birgt, ist hier gleichfalls (Fig. 2) abgebildet. Von dem sechsseitigen Schaft schiebt sich die obere mit einer Kreuzblume bekrönte Hälfte in die untere, die sich in einem Charnier über die Muschel legen läfst. Durch den verschiebbaren Hundekopf ist das Charnier festzustellen. Die Wirkung dieses handlichen, nur in seinem Ornament vergoldeten Geräthes ist eine vorzügliche. Parallelen dazu sind aus dem XVI. Jahrh. ziemlich selten, aus dem XVII. häufig, aus dem XIV. aber wohl nicht nachgewiesen.] D. H.

[3]) Wie bei von Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften, 2. Aufl. IV. Bd. Taf. 219.

mag ja wohl das Einsetzen eines Punzens in die Blätter gewesen sein; später jedoch stach man mit einem spitzen Instrument, etwa einer Ahle, annähernd in der Mitte des Blattes ein. Dadurch hob sich das Leder etwas, und es wurde eine Schattenwirkung erzielt, die dem Ganzen sehr zum Vortheil gereicht. Alsbald finden wir auch, dafs man bei allen Blattachseln und Stengelansätzen in derselben Weise vorging, umsomehr, als in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die reichen Blattornamente mit den vielen Umschlägen und Kröpfungen hierzu reichlich Anlafs boten. Arbeiten aus dieser Zeit sind in Bezug auf Zeichnung sowohl, als auch in Bezug auf das Raffinement, mit welchem die Technik ausgenützt ist, geradezu einzig.

Gleichfalls hervorragend in Bezug auf die Arbeitsweise und Zeichnung ist das geschnittene Kästchen ($9^1/_2 \times 12$ *cm* grofs, 5 *cm* hoch), das ehemals zum Aufbewahren der Schlüssel vom Archiv diente. Das Ornament ist, der Ordnung gemäfs, zwischen den Beschlag — drei quer über den Deckel laufende Schienen — hineinkomponirt; Rankenwerk, von der Mitte nach den Ecken zustrebend, füllt die beiden mittleren Felder, auch ist das am vorigen bemerkbare, eingeschlagene Blattmotiv vorhanden, nur ist der Schnitt schärfer, die ganze Arbeit genauer; der Punzen im Mittelpunkte der Blätter fehlt hier. Die Ränder an den kürzeren Seiten zeigen nach aufsen strebende Blätter, gleichmäfsig übereinander angeordnet. Der aufgeklebte Zettel[4]) mit der Angabe der Bestimmung des Kästchens zeigt die Jahreszahl 1440, doch dürfte der Gegenstand selbst um 1400 angefertigt sein, in welche Zeit auch die Entstehung des Nadelfutterals zu setzen wäre.

Das auf demselben Blatte mit abgebildete Kästchen aus etwa derselben Zeit ist besonders durch den feingliedrigen und zierlichen Beschlag werthvoll. Nicht zu breite Bandeisen sind in der Mitte zu schmalen, nach oben verjüngten Stäben ausgefeilt, während nach dem vorderen Rande des Deckels zu eine viereckige Rosette, nach hinten das Gelenk, wie auch mitten auf dem Deckel um den Kopf des Nietstiftes jedesmal eine kleine Rosette stehen blieb. Die Kanten des Gelenkbandes sind schräg gereifelt, die Ansätze zierlich verfeilt, wie überhaupt alle Zierarbeit am Beschlage gefeilt ist. Die Handhabe mitten auf dem Deckel ist in der Mitte etwas façonnirt, an beiden Enden kurz gespalten und zu einem Schlangenkopf geformt.

Das schönste Stück der hier vorgeführten Lederarbeiten ist das Messerfutteral (Fig. 4, 23 *cm* lang, 3 *cm* breit) aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. Die Technik mufs als eine vollendete bezeichnet werden, nicht minder die Zeichnung. Die Blätter sind, wie vorhin erwähnt, schräg eingestochen, auf der oberen Seite zeigt das Ornament eine Bestie zwischen reichem Rankenwerk. Die Griff- und Schneideseiten sind mit einfachem Rankenornament, wie beim Nadelfutteral, der kleine Absatz mit Flechtwerk geziert. Der Deckel fehlt; Schlaufe auf der Rückseite. Die ganze Arbeit erinnert an die gleichzeitigen italienischen Gebilde, die sich mit der Renaissance vervollkommnen.

Das Ornament wuchs immer mehr aus dem Grunde heraus, man hob es durch Unterarbeiten mit kleinen gekröpften Instrumenten, einer an der Spitze verbogenen Sonde nicht unähnlich, während man häufig den Grund noch dadurch vertiefte, dafs vor dem Punziren derselben die Oberhaut des Leders vorsichtig abgeschält wurde. Ein solches Stück — ein Kelch-Etui — besitzt das Düsseldorfer Museum.

Borten, Ränder und Füllungen wurden als Flechtwerk oder übereinander geschuppte Blättchen dargestellt, Knöpfe und Knäufe als Früchte behandelt, ja selbst die Böden der Kästchen waren mit rautenförmigen oder anderen Mustern bedeckt. Später wurde das Ornament mehr und mehr plastisch; der Grund und damit die Punzirung trat allmählich zurück, der Charakter des Leders ging verloren und näherte sich dem des geschnittenen Holzes.

Demgemäfs konnte es auch nicht ausbleiben, dafs das Leder mit Paste unterfüllt und wie Thon regelrecht modellirt wurde. Schliefslich verschwindet der Schnitt wieder ganz, allein die Modellirung mit beschränkter Punzirung bleibt; der Lederschnitt hört völlig als solcher auf, die Technik kehrt zu ihren Anfängen im XV. Jahrh. zurück und geht mit Eintritt der Barockrichtung zum zweiten Male gänzlich verloren, bis erst in der neuesten Zeit frisches Leben und neues Blühen in diese so dankbare Technik kam.

[4]) [Diese Aufschrift lautet: Dit is dat schryngin da der sch[eff]enbrief. ind. slussel. van dem gewulûe ynne lygt dat yn un[se] herren haint laissen machen beneûen der capellen an dem ra[it]huyse. davan die scheffenen dat slusselgin haint. damit dat s[chr]yngin zo besegelt is. Anno domini M°. CCCC°. quadragesimo.] D. H.

Buchbindermeister F. Wunder in Wien (leider zu früh verstorben) war es, welcher den Anstofs zur Wiederaufnahme mit einigen eigenen Arbeiten dieser Art gab, und zwar schon in den 60er Jahren. Seitdem hat diese Kunst gewaltige Fortschritte gemacht, und mit Recht wird sie nicht allein für Möbel, sondern für Füllungen, Bucheinbände, Kästchen und andere Behältnisse verwendet. Was die Ausnutzung der Technik und die sinngemäfse Ornamentirung, deren Vertheilung und Eintheilung anlangt, haben wir von unseren Altvorderen noch so Manches zu lernen, dagegen sind wir in Bezug auf Sauberkeit und Peinlichkeit der Arbeit, Schärfe des Schnittes und der Punzirung ihnen nicht unwesentlich überlegen.

Nicht zum Wenigsten hat dieses seinen Grund in der Behandlung des Arbeitsstückes. Während man nämlich früher den Gegenstand fertig mit Leder überzog und dann erst ornamentirte, machen wir dies heute umgekehrt: Wir verzieren das Leder und überziehen damit den Gegenstand.

Damit kommen wir auf die Technik selbst zu sprechen, wie sie heute ausgeübt wird. Als Werkzeuge sind erforderlich und genügen vollkommen: 1. ein kleines Messer mit gerader Klinge, das lediglich an der Spitze etwas schräg geschliffen ist, während die langen Seiten ungeschliffen bleiben; 2. ein Modellireisen, welches in der Form einem mittleren Modellirholz durchaus nachgebildet ist; beide Enden sind ganz wenig geschweift, die eine Seite ganz flach, die andere abgerundet gehalten. Beide Enden haben dieselbe Form, nur die Gröfse ist verschieden; 3. ein Perlpunzen, wie er von den Goldarbeitern benutzt wird.

Schliefslich ist ein kleiner hölzerner Ciselirhammer oder ein metallener Punzenhammer erforderlich zum Einschlagen der Punzen des Grundes. Das zu verwendende Leder mufs Rinds- sogen. Vachetteleder sein und



Fig. 4.

darf nach dem Gerben kein Fett erhalten haben, es mufs völlig trocken sein; ebenso eignet sich das genarbte Leder weniger, als ganz glattes.

Die Zeichnung wird vermittelst Röthel- oder Graphitpapier aufgepaust und werden alle Konturen nachgeritzt. Das Einritzen hat nur den Zweck, den Kontur festzuhalten, es soll also nie tiefer geritzt werden, als etwa bis zur Hälfte der Lederstärke. Das Messer wird im Allgemeinen senkrecht, weder nach rechts noch nach links geneigt gehalten, und zwar schneidet man nicht nach sich zu, sondern von sich ab. Der Daumen der linken Hand dient dem Messerrücken zur Unterstützung, so also, dafs nicht allein die rechte Hand schneidet und allein das Messer führt, sondern die linke mit zur Leitung dient, wie etwa der Malstock bei der Führung des Pinsels. Damit Bogen und kürzere Drehungen leichter zu bewältigen sind, erhält das Messer einen gleichmäfsig dicken, rundgedrehten Holzgriff, der sich leicht zwischen den Fingern drehen läfst.

Nachdem alle Konturen eingeritzt sind, wird das Leder mäfsig gefeuchtet, d. h. mit einem recht nassen Schwamme wird die Lederoberfläche überwaschen. Der richtige Feuchtigkeitsgrad trägt wesentlich zu einer guten Arbeit bei; zu trocken verarbeitet sich der Stoff schwer, zu nafs bleibt das Leder nicht in der gewünschten Form, sondern verzieht sich fortwährend.

Alle Schnitte werden nun mit dem dünneren Ende des Modellireisens nachgefahren, damit dieselben kräftig auseinandergehen und wir haben dann schon die erste Art des Lederritzens vollbracht, wie dasselbe um 1400 geübt wurde. Es ist diese für Stuhlsitze, Kästchen und Scheiden jeder Gattung sehr wohl zu verwenden, doch erhält das Ornament mehr Bedeutung, wenn der Grund gekörnt, d. h. gepunzt wird. Jede einzelne, durch den Punzen erzielte Perle soll halbrund und scharf sich vom Grunde abheben; die

einzelnen Perlen sollen, wenn auch nicht ganz regelmäfsig, doch auch nicht unordentlich stehen; jede derselben, wenn nicht gerade am Rande befindlich, von sechs umliegenden berührt werden. Es wird dies am besten erreicht, wenn man nach der ersten Reihe die zweite so einschlägt, dafs jede einzelne Perle zwischen je zwei der vorhergehenden Reihe zu stehen kommt.

Um ein recht scharfes Korn zu erzielen ist es nothwendig, dafs zu dieser Arbeit ein glatter Stein, eine Marmor- oder Thonschieferplatte untergelegt wird, wie dies auch für die anderen Arbeiten am nassen Leder durchaus zweckmäfsig ist. Schwieriger gestaltet sich die Sache, wenn das Ornament plastisch behandelt werden soll; dazu werden alle Theile, je nachdem sie höher oder weniger hoch heraustreten sollen, mit dem breiten Ende des Modellireisens von der Rückseite her herausgedrückt. Man wendet dazu das Leder nicht um, sondern zieht es nur so weit über die Tischkante hervor, dafs man dasselbe mit dem Eisen von unten her behandeln kann, während man oben in dem feuchten Leder genau die Bewegungen des Eisens verfolgen und leiten kann. Es ist zweckmäfsig, die herausgetriebenen Stellen, besonders die höheren, mit Modellirwachs oder Paste zu unterlegen; damit dasselbe dann nicht am Stein klebt, wird ein Blatt Papier darunter gelegt. Nun kann man auf der Vorderseite modelliren wie auch beim Wachs; nur bietet das Leder den Vortheil, dafs der Kontur unverrückbar fest steht und sich nicht verdrücken läfst. Das Modelliren selbst, — ja, verehrter Leser — das vermag ein Aufsatz nicht beizubringen! Wer zeichnen kann, wird es unschwer bald erlernen, wer das nicht versteht, dem wird es grofse Schwierigkeiten machen, ja es soll Leute geben, die es nie lernen.

Nach dem Modelliren wird der Grund fast regelmäfsig gepunzt, schon des Ornamentes wegen, welches dadurch ruhiger und leichter wird.

Am besten eignet sich der gothische Stil mit seinen kräftigen und energischen Formen für Lederschnitt, demnächst romanische und Renaissance-Zeichnungen. Andere Richtungen sind für Arbeiten in dem hier vorliegenden Sinne als ausgeschlossen zu betrachten.

Selten bleibt das Leder in seiner Naturfarbe, sondern wird, wenn auch noch so wenig, nach der Vollendung gefärbt, und dienen für die Farben Grau bis Schwarz mehr oder weniger verdünnte Eisenschwärze, für Kastanienbraun Pottaschenlösung, für Antikbraun Lösungen von doppel-chromsaurem Kali. Diese Farben sind unauslöschliche, lichtbeständige Beizfarben; dieselben müssen mit einem grofsen Schwamme aufgetragen werden, doch sei man vorsichtig, und wende zunächst stark verdünnte Lösungen an, da man sonst zu tiefe Töne erreichen würde.

Nach dem Färben wird, so lange das Ganze noch feucht ist, mit dem Modellireisen nachgearbeitet, besonders werden alle Konturen gut nachgezogen, damit dieselben das Aussehen des Schnittes verlieren, etwas glatt und dadurch dunkel werden.

Nach allem diesem kann die Arbeit aufgemacht werden, und es sei besonders erwähnt, dafs nur ein recht gewandter Arbeiter dazu im Stande ist; das sehr dicke Leder erfordert ein sehr sorgfältiges Ausarbeiten, wie auch der geschnittene Theil während des Arbeitens alle Schonung erheischt. Behandlung mit Farbe und Gold ist wohl möglich, doch verdirbt dieselbe oft mehr als sie verschönert, und man wird gut thun, wenn man sich nur auf etwaige Inschriften beschränkt, jedenfalls aber sehr vorsichtig und — bescheiden bleibt.

Der fertige Gegenstand wird entweder mit dünnem Spirituslack überfahren, oder gewichst, was vorzuziehen sein dürfte.

Schliefslich bemerke ich noch, dafs die älteren Arbeiten nicht zum kleinsten Theile in Klöstern hergestellt sind; die Arbeit ist eine vorzügliche, zu künstlerischer Thätigkeit anregende, aber sie kostet viel Zeit und viel Geduld. Auch unter heutigen Verhältnissen noch dürfte das Kloster eine durchaus geeignete Stätte sein zur weiteren Förderung dieser Kunst. Schreiber dieses hatte im vorigen Jahre Gelegenheit, einen Bruder eines holländischen Klosters kurz zu unterrichten, der rasch und vorzüglich die Arbeit begriff und heute jedenfalls schon manch brauchbares Stück geliefert hat.

Möchten diese Zeilen bewirken, dafs besonders da, wo die Mittel für goldene und silberne Gegenstände nicht vorhanden sind, geschnittenes Leder bevorzugt wird, zumal dasselbe einen wesentlich höheren Kunstwerth hat, als die mehr oder weniger fragwürdige, halbechte Fabrikwaare, dabei von fast unbegrenzter Haltbarkeit ist. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dafs ich auch hierin zu jedem technischen Rathschlage jederzeit und gern bereit bin.

Düsseldorf. Paul Adam.

Die Restaurirung kirchlicher Bauwerke betreffend.

Mit 2 Abbildungen.

In den Heften 4 und 5 des Jahrgangs II dieser Zeitschrift sind von geschätzter Seite sowohl die hauptsächlichsten Fehler gerügt, welche bei Restaurirung kirchlicher Bauwerke begangen zu werden pflegen, als auch viele beachtenswerthe Rathschläge ertheilt worden.

An dieser Stelle möge jedoch der Versuch gestattet sein, noch einige Einwendungen zu widerlegen, die seitens der Restauratoren fast stets und mit Nachdruck geltend gemacht werden, wenn zur schonenden Behandlung der betreffenden Bauwerke aufgefordert wird. Zunächst heifst es dann, um den eigenen Mangel an Pietät zu entschuldigen, dafs auch im Mittelalter, um Raum für neue Schöpfungen zu gewinnen, ohne Schonung mit den Werken der Vergangenheit aufgeräumt sei.

Dieser Behauptung gegenüber dürfte zu bemerken sein, dafs dasjenige, was man in früheren Jahrhunderten dem Abbruche preisgegeben hat, zu damaliger Zeit im Allgemeinen weder den wissenschaftlichen noch praktischen Werth besafs, welcher den bis auf die Gegenwart geretteten Kunstobjekten der Vergangenheit eigen ist. Denn einerseits wird die Kunstgeschichte als Wissenschaft erst in unserer Zeit gepflegt, andererseits müssen wir in Ermangelung eines eigenen Baustils die Werke längst vergangener Zeit zu Vorbildern nehmen. Weder die eine noch die andere Rücksicht hatte man in früherer Zeit den Schöpfungen vergangener Kunstperioden entgegen zu bringen. Auch waren die Bauten, welche man an die Stelle der älteren setzte, in den meisten Fällen nicht allein in Bezug auf Gröfse und Reichthum, sondern auch auf künstlerischen Charakter von höherem Werthe als die abgebrochenen Bauwerke. Denn die spätromanischen Kirchen stehen auf einer künstlerisch entwickelteren Stufe als die frühromanischen, und die gothischen überragen wiederum (jedenfalls in praktischer, zum Theil auch in ästhetischer Hinsicht) die romanischen Bauten. Zudem besafs man zu allen Zeiten des Mittelalters eine Kunst, welche aus dem ganzen Empfinden der Zeit hervorgegangen, mit der ganzen Kultur auf's Innigste verbunden war, während den heutigen Neuschöpfungen dieser bedeutsame Charakter durchaus fehlt. Man durfte also in früherer Zeit mit Recht das Bewufstsein haben, Besseres oder doch Gleichwerthiges an Stelle des Aelteren zu setzen, ein Bewufstsein, zu dem die Gegenwart mit ihren Neuschöpfungen weniger berechtigt ist.

Auch dürfte die Frage aufgeworfen werden, ob denn wirklich im Mittelalter in dem Mafse rücksichtslos mit älteren Bauwerken verfahren sei, wie dies fast immer behauptet wird, und ob, soweit ein Mangel an Schonung älterer Werke gefunden wird, diesem stets die volle Billigung

[Obige Initiale ist einem Graduale entnommen, welches sich in der Bibliothek des Priesterseminars zu Köln befindet und aus dem Kölner Minoritenkloster stammen soll. Auf dem ersten ganz mit architektonisch eingefafsten Figürchen ausgestatteten (leider sehr verletzten) Blatte desselben kniet zu Füfsen des segnenden Heilandes ein Franziskanermönch, der mit beiden Händen eine Tafel hält, auf der folgende Minuskel-Inschrift: *„Ego frater iohannes de valkenburg scripsi et notaui et illuminaui istud graduale et compleui anno domini millesimo ducentesimo lxxxxviiii“* (also 1299). Der im Anfange des XVI. Jahrh. neu gebundene, daher etwas beschnittene Kodex enthält auf jeder Seite mehrere Initialen, unter denen romanisch-gothische Majuskeln, rothe auf blauem, oder blaue auf rothem überaus zierlichem Arabeskengrund, mit sehr charakteristischen frühgothischen Uncialen abwechseln. Letztere in Hunderten von Exemplaren vorhanden, ohne dafs jedoch jemals eine mit der anderen ganz übereinstimmt, sind in ganz schwarzer Tusche ausgeführt und mit einigen Zinnober-Strichen (in der Regel Mittelstücke eines Vertikalbalkens) und -Punkten. Das stets ausgesparte Füllornament besteht in geometrischen und vegetabilischen, vornehmlich aber in animalischen Gebilden, die vorzüglich gezeichnet und dem Raume höchst geschickt eingegliedert sind. Da sie nicht allein in archäologischer, sondern auch in praktischer Beziehung (für die kalligraphische Benutzung) von grofser Bedeutung sind, so werden manche derselben in unserer Zeitschrift vor und nach in Abbildung erscheinen. — Auch die zahlreichen figürlichen Darstellungen, welche in reicher architektonischer Anlage in Verbindung mit überaus zierlichen Randeinfassungen den Text verzieren, sind in Zeichnung und Farbe von solcher Vollendung, dafs sie zu den besten künstlerischen Erzeugnissen der deutschen Franziskaner zählen, die namentlich im XIII. Jahrh. nicht nur auf die Architektur und Plastik, sondern noch mehr auf die Malerei, speziell auf die kölnische, von sehr mafsgebendem Einflusse gewesen sein dürften.] D. H.

der Zeitgenossen zur Seite gestanden habe? Dies scheint aber durchaus nicht immer der Fall gewesen zu sein![1]) Das gewichtigste Zeugnifs jedoch für die auch während des Mittelalters gegenüber den älteren Schöpfungen beobachtete Pietät liefern die alten Bauwerke selbst. Denn wenn man über diese einen Ueberblick hält, so findet man unter ihnen eine erstaunlich grofse Anzahl Kirchen, welche aus zeitlich und stilistisch verschiedenen Theilen bestehen. Und unter den Verschmelzungen verschiedener Bauformen begegnet man sehr häufig solchen Theilen, die man bei Um- oder Erweiterungsbauten zweifellos leicht und ohne Kosten hätte entfernen oder ersetzen können. So bildet (um ein Beispiel anzuführen) das Münster zu Essen einschliefslich seines Kreuzganges ein wahres Konglomerat verschiedenartiger Bautheile, die aus nicht weniger als sieben Jahrhunderten (vom IX. Jahrh. bis zum Ende des Mittelalters) stammen, und unter der Menge dieser verschiedenartigen Bestandtheile befinden sich ebenfalls viele unbedeutende Reste, welche sehr gut bei den nothwendig gewordenen Erneuerungen hätten abgebrochen oder jüngeren Stilarten entsprechend umgestaltet werden können. Jedem Leser dieser Zeilen würde es gewifs leicht sein, aus dem ihm bekannten Kreise alter Baudenkmale noch viele ähnliche Beispiele zu liefern;[2]) nur ein besonders bemerkenswerthes Beispiel, welches die Pfarrkirche von Ratingen bietet, möge hier noch angeführt werden. Wenn man nämlich das Aeufsere dieses Bauwerkes mit den beiden romanischen Thürmen, welche aus dem grofsen Satteldache über den Seitenschiffen und in der Mitte zwischen Chor und Westthurm emporragen, auch nur flüchtig in Augenschein genommen hat und darauf in das Innere der gothischen Hallenkirche tritt, wird man auf's Höchste überrascht, dafs hier von jenen Thürmen nichts zu bemerken ist. Und in der That hat man diese älteren Bautheile nur soweit sie dem gothischen Neubau durchaus im Wege standen, d. h. 3 Seiten ihrer unteren Geschosse, entfernt, diese durch 2 gothische Säulen des Mittelschiffs mit den entsprechenden Gurtbögen ersetzt, die dritte Seite und die oberen Geschosse aber vollständig unversehrt gelassen. — Würde nicht heute jedem Baumeister eine derartig konservative und dabei technisch schwierige Behandlung älterer Bautheile zu weit gehen?

Man verfuhr also im Mittelalter durchaus nicht immer so pietätlos wie meistens behauptet wird. Für uns aber würde sich doch eine **mindestens** ebenso grofse Rücksichtnahme empfehlen, da, wie erwähnt, schon in Hinsicht auf die praktische und besonders auf die wissenschaftliche Bedeutung der alten Bauten die gröfste Schonung geboten ist.

Da nun gerade bei den aus verschiedenen Perioden zusammengesetzten Bauten am wenigsten rücksichtsvoll verfahren, d. h. zu Gunsten eines bevorzugten Stils abgebrochen und uniformirt zu werden pflegt, so mögen über den fast immer zu gering angeschlagenen Werth der-

[1]) Es mögen hier nur einige Beispiele aus der Geschichte angeführt werden: Ratharius (Ratgar), der dritte Abt von Fulda, welcher an der dortigen Stiftskirche mehrere zum Theil grofse Aenderungen hatte vornehmen lassen, wurde von seinen Mönchen wegen seiner unnöthigen und alles erlaubte Mafs übersteigenden Neubauten bei Karl d. Gr. verklagt. (Brower „Fuldensium antiquitatum libri IV" 1612. Lib. I S. 24, Lib. II S. 105.) — Der gegen Ende des X. Jahrh. in Reichenau lebende Abt Witogowo nahm an seiner Stiftskirche mehrere umfassende Restaurations- und Erweiterungsbauten vor. Er wurde zwar von einem Zeitgenossen wegen seiner Kunstpflege in einem gröfseren lateinischen Gedicht gepriesen, doch schliefslich infolge der Unzufriedenheit, welche seine allzugrofse Bauthätigkeit dennoch hervorrief, gar seines Amtes entsetzt. (Adler „Baugeschichtl. Forschungen", I. Bd. S. 5.) — Der vom hl. Altfried, Bischof von Hildesheim, erbaute Dom ist zweimal (im Anfange und gegen Mitte des XI. Jahrh.) durch eine Feuersbrunst beschädigt worden. Nach dem ersten Brand wurde die Kirche vom hl. Bernward mit leichter Mühe wiederhergestellt, obgleich es dem berühmten Erbauer der grofsartigen Michaelskirche gewifs ein Leichtes gewesen wäre, das Werk seines Vorgängers durch einen glänzenderen Um- oder Neubau in den Schatten zu stellen. Nachdem die Kirche zum zweiten Male zerstört war, hätte der damalige Bischof Azelin dieselbe ebenfalls leicht wieder in ihren früheren Zustand setzen können. Doch liefs dieser ehrgeizige Prälat das vom alten Bau noch Erhaltene gröfstentheils abbrechen und durch ein neues Werk von gröfserem Umfange ersetzen. Indes die Arbeit ging langsam von statten, mehrere Säulen wichen aus dem Loth, die Mauern zeigten Risse und einzelne Theile stürzten ein, so dafs das Volk unwillig wurde und den Mifserfolg als ein Zeichen des göttlichen Zornes bezeichnete, weil Azelin den Plan, welchen der hl. Altfried dem Dom gegeben, ohne Grund verlassen habe. Auch heifst es in älteren Nachrichten, dafs Azelin vor Gott sehr strafbar sei und am jüngsten Gericht in schwerer Schuld erscheinen werde. (K. L. Grube „Der heilige Altfried" 1875, S. 19).

[2]) Auch schon aus der (bekanntlich nur unvollständigen) Kunsttopographie von Lotz ist mit Leichtigkeit zu ersehen, dafs die Anzahl der aus verschiedenen Stilarten zusammengesetzten mittelalterlichen Kirchen eine verhältnifsmäfsig sehr grofse ist.

artiger Kirchen hier noch einige Bemerkungen gestattet sein. Zunächst beanspruchen solche Werke in kunstgeschichtlicher Hinsicht eine besondere Beachtung. Hatte nämlich ein Baumeister bei Um- und Anbauten auf die schon vorhandenen Theile Rücksicht zu nehmen, so werden diese den Neubau in mehr oder weniger ausgedehntem Mafse beeinflufst, und wird dieser Einflufs sich sowohl auf die allgemeinen Raumverhältnisse (in Grund- und Aufrifs) als auf die Konstruktion erstreckt haben. Ja, es mag sogar sehr häufig der Fall gewesen sein, dafs ein Baumeister bei Herstellungs- und Erweiterungs - Bauten infolge besonderer lokaler Verhältnisse und praktischer Bedürfnisse zu völlig neuen Ideen und Schaffung ganz eigenthümlicher Formen angeregt worden ist, welche dann, wenn sie Beifall fanden oder von allgemeinerem Werthe waren, auch dort angewendet wurden, wo die Vorbedingungen, welche ihre Entstehung veranlafsten, nicht vorhanden waren. Sie konnten dann dauernde lokale Stileigenheiten hervorrufen, ja von Einflufs auf die allgemeine Stilrichtung werden, und dies mag unseres Erachtens viel häufiger der Fall gewesen sein, als man bisher anzunehmen geneigt war. Bei gründlicherem Studium derartiger Bauwerke könnte man vielleicht noch manche wissenschaftlich sehr interessante Aufschlüsse erhalten.

Auch in dieser Hinsicht ist wiederum das Essener Münster von Interesse. Hier kann nämlich aufser Zweifel gestellt werden, dafs, als nach einem im XIII. Jahrhundert stattgefundenen Brande der gröfste Theil der Kirche erneuert werden mufste, die Absicht, gewisse ältere Bautheile zu erhalten und in praktischer und harmonischer Weise mit dem Neubau zu verschmelzen, Veranlassung gegeben hat, die Kirche als Hallenkirche zu gestalten. Selbst wenn diese bedeutsame Form damals noch nicht bekannt gewesen wäre, so würde ein mit Phantasie und praktischem Sinn begabter Baumeister doch hier fast wie von selbst auf dieselbe geführt worden sein. Ebenso hat die Absicht des Erbauers, die geradlinigen Umfassungsmauern des östlichen im XI. Jahrh. erweiterten Theils der Krypta als Unterbau des neuen Chores zu benutzen, dazu geführt, den letzteren geradlinig abzuschliefsen. Die gerade Chorwand gab dann Veranlassung zur Anlage eines (für seine Entstehungszeit sehr) grofsen Fensters, und die Lage zweier Pfeiler, welche den östlichen vom westlichen Theil der Krypta scheiden, bedingten das Mafs des Säulenabstandes. Die Hallenform und der gerade Chorschlufs des Münsters ist dann (wenn auch wohl zugleich mit anderen Umständen) von Einflufs auf mehrere andere der Essener Kirchen gewesen.

Fig. 1. Westchor.

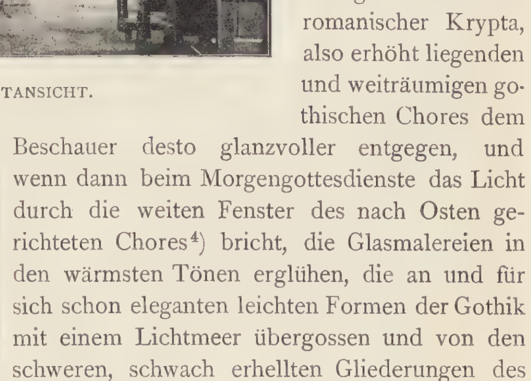
Müssen nun derartige stilistisch zusammengesetzte Bauwerke bei Restaurationen schon wegen ihres stets in irgend einer Hinsicht vorhandenen wissenschaftlichen Werthes einer schonenden Behandlung unterzogen werden, so liefern sie auch vielfach den Beweis, dafs Stileinheit zur Erzielung einer schönen architektonischen Wirkung durchaus nicht erforderlich ist. Man behauptet zwar meistens, dafs bei Zusammensetzung von Bautheilen verschiedener Stilrichtung schon deshalb keine befriedigende Wirkung stattfinden könne, als diese Theile einen zu grofsen Gegensatz zu einander bilden. Nun sind aber Gegensätze in der bildenden Kunst, oft sogar sehr stark aus-

geprägte Gegensätze, nicht etwa nur statthaft, sondern sogar nothwendig. Auch ein in einheitlichem Stil ausgeführtes Kunstwerk kann solche nicht entbehren. Es müssen hier tragende und getragene, konstruktive und dekorative, leichte und schwere, beleuchtete und beschattete Formen, horizontale und vertikale, gerade und gebogene Linien in künstlerische Wechselwirkung treten. Warum sollen nicht unter Umständen auch Gegensätze, welche in der Verschiedenheit der Stilrichtung begründet sind, eine ästhetisch befriedigende Wirkung ausüben können? Solche Gegensätze müssen natürlich in richtigem Mafse und an passender Stelle einander gegenübertreten. Man wird zwar erwidern, dafs die Kontraste, welche auch ein in nur einem Stil aufgeführtes Bauwerk aufweist, doch einen gewissen einheitlichen Charakter zeigen und schon deshalb geeigneter sind, einander gegenüberzutreten als die in verschiedenen Stilarten begründeten Gegensätze. Dieser Einwand ist in gewissem Grade, aber nicht ganz berechtigt. Denn volle harmonische Einheit im ästhetischen Sinne besitzt unseres Erachtens in Bezug auf alle seine Formen fast keine der historischen Stilarten. Jeder Stil umfafst Elemente, welche mehr besonderen äufseren Umständen und dem Zufall, als einer ästhetischen Nothwendigkeit ihre Aufnahme und Gestaltung verdanken.[3])



Fig. 2. Ostansicht.

Ohne hier im geringsten der Stilmengerei bei Neubauten das Wort zu reden, darf doch darauf hingewiesen werden, dafs thatsächlich unzählige, aus stilistisch verschiedenen Bautheilen zusammengesetzte Kirchen vorhanden sind, welche eine aufserordentlich wohlthuende Gesammtwirkung hervorrufen. Im Mittelalter hat man nicht selten Stil- und Raumeinheit vollständig aufser Acht gelassen und gerade hierdurch Bauwerke von schönster Wirkung und reizvoller malerischer Gruppirung geschaffen. Besonders häufig findet man beispielsweise romanische Kirchen, deren beschränkte und sehr schlecht erleuchtete Apsiden durch weiträumige lichtvolle Chöre in gothischem Stil ersetzt worden sind, ohne dafs auch die übrigen Theile einer baulichen Veränderung unterzogen wären. Die Wirkung ist hier trotz oder gerade wegen der starken Gegensätze (die hier in Bezug auf den verschiedenen Zweck beider Räume erst recht erlaubt sind) oft eine wunderbar schöne. Neben der schweren ernsten Gliederung eines nur schwach erhellten romanischen Kirchenschiffes treten die leichten, aufstrebenden Formen eines, häufig noch auf romanischer Krypta, also erhöht liegenden und weiträumigen gothischen Chores dem Beschauer desto glanzvoller entgegen, und wenn dann beim Morgengottesdienste das Licht durch die weiten Fenster des nach Osten gerichteten Chores[4]) bricht, die Glasmalereien in den wärmsten Tönen erglühen, die an und für sich schon eleganten leichten Formen der Gothik mit einem Lichtmeer übergossen und von den schweren, schwach erhellten Gliederungen des



[3]) So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, das der Antike entnommene korinthische Kapitäl in Arkaden des romanischen Stils Jahrhunderte hindurch angewendet, obwohl dasselbe hier ästhetisch, selbst in romanischer Umgestaltung, durchaus nicht oder wenigstens viel weniger berechtigt ist als das von jener Form so unendlich verschiedene, und doch in gleicher Weise verwendete Würfelkapitäl.

[4]) Abgesehen von der kirchlichen Vorschrift sollte schon der Lichtwirkung wegen der Chor einer jeden Kirche nach Osten gerichtet sein.

romanischen Schiffes in ernster feierlicher Würde umgeben werden, so entsteht ein Bild, das unter Umständen von entzückender Schönheit ist, einer Schönheit, die gerade in dieser Art und in diesem Mafse fast nur bei jenen Form- und Stilgegensätzen zu erreichen ist!

Auch das Münster zu Essen kann man wiederum als glänzendes Beispiel anführen, dafs eine stilistisch zusammengesetzte Kirche von schönster Wirkung sein kann. In Fig. 1 ist der West- in Fig. 2 der Ostchor dieser Kirche dargestellt. Wer möchte behaupten, dafs bei ersterem die gothischen Formen der runden Säulen und der sich dem Halbkreis nähernden Gewölbbögen[5]) mit den älteren Bildungen des X. Jahrhunderts nicht in schönster Harmonie ständen? Ebensowenig stören die zwischen dem Ostchor und dem Schiff beibehaltenen romanischen Theile, d. h. die Treppe mit dem Eingange zur Krypta, die romanischen Pfeiler und das rundbogige romanische Kreuzgewölbe. Im Gegentheil möchte man diese älteren, von den neueren so verschiedenen Bautheile als für die Gesammtwirkung besonders günstige Glieder betrachten. In gewissem Sinne zum Theil an Stelle eines sog. Triumpfbogens bildeten dieselben den schönsten Rahmen für die schlanken gothischen Formen des heller erleuchteten Chores, dessen wirkungsvolle Raumdispositionen (einschliefslich der engeren Säulenabstände) gröfstentheils, wie oben angegeben, infolge engen Anschlusses an die Wände und Pfeiler der Krypta erzielt sind.

Soll daher eine aus Bautheilen verschiedener Stile zusammengesetzte Kirche restaurirt werden, so ist durchaus nicht immer eine stilistische Einheit anzustreben! Die fast bei jeder Restauration sich geltend machende Sucht zu uniformiren, kann weder mit dem Bemerken gerechtfertigt werden, dafs man im Mittelalter stets derartig gehandelt habe, noch dafs ästhetische Gründe eine Stileinheit durchaus erfordern.

Auch wenn eine Kirche infolge Anwachsens der Gemeinde nicht mehr ausreicht bezw. ein bedeutend gröfserer Raum für den Gottesdienst erforderlich, oder eine Kirche bis auf einzelne Theile baufällig geworden ist, so mag nicht immer ein vollständiger Neubau zu empfehlen sein! Viele Baumeister würden zwar aufser sich gerathen, wenn man in derartigen Fällen den Vorschlag machen wollte, statt eines vollständigen Neubaues einzelne alte Theile wieder zu benutzen oder die zu klein gewordene Kirche nur durch einen An- bezw. Erweiterungsbau zu vergröfsern. Und doch dürfte man, wie gesagt, mit dem Hinweis auf unzählige mittelalterliche Kirchen sich häufig einen derartigen Vorschlag wohl erlauben! Ja, es können durch solche Um- und Anbauten, wie dies beim Essener Münster gezeigt ist und noch an unzähligen anderen Kirche bewiesen werden könnte, nicht allein sehr eigenartige, sondern auch vorzüglich schöne Kompositionen geschaffen werden. Auch hat man bei einem Erweiterungsbau den grofsen Vortheil, mit viel geringeren Mitteln die gleiche räumliche Gesammtgröfse wie bei einem vollständigen Neubau oder mit den gleichen Mitteln weit Gröfseres zu erzielen. Soll nun dabei auch der Schönheit gebührend Rechnung getragen werden, so wird ein phantasievoller und mit Schönheitsgefühl begabter Architekt auch diese zu erreichen wissen, zumal wenn gerade die aus stilistisch verschiedenen Theilen zusammengesetzten Bauwerke des Mittelalters, mehr als dies bisher geschehen, in den Bereich der Studien gezogen und aus ihnen Anregungen und Belehrungen geschöpft werden.

Essen. Georg Humann.

[5]) Die Säulen sind infolge des Seitenschubs der Gewölbe etwas aus dem Loth gewichen. Infolge dessen haben die letzteren leider eine noch gedrücktere Form erhalten.

Sechs Bildtafeln im ehemaligen St. Claren-Kloster zu Ribnitz.



Das derzeitige Fräuleinstift zu Ribnitz in Meklenburg, ehedem ein von Fürst Heinrich II. 1323 gestiftetes Kloster der hl. Clara, birgt auf dem sog. Chorsaale, welcher sich über zwei Drittel der Kirche als Empore erstreckt, noch manchen Kunstgegenstand aus katholischer Zeit. Von dem Schmuck der früheren Altäre durch Holzschnitzwerk in reicher Farbenpracht zeugen noch einige Bildwerke, unter denen eine sitzende Heilige und ein weiblicher Kopf in Lebensgröfse von vorzüglicher Arbeit. Ein Retabel mit einer hl. Katharina in hocherhabener Ausführung und mit vier auf ihr Martyrium bezüglichen Gemälden, ist noch ziemlich erhalten. Zerbrochen ist eine Monstranz und ein Schau-

geräth aus bester gothischer Zeit, doch noch in den Hauptheilen vorhanden. In ziemlich gutem Zustande ist von den priesterlichen Gewandstücken noch eine Kasel aus grünem Sammet. Minder wohl erhalten ist eine andere. Es könnte die sein, von welcher der Lesemeister des Klosters Lambert Slagghart in seiner Chronik berichtet, 1504 habe die Herzogin Sophie „eine sehr kostbare Kasel mit Gold durchwirkt und mit einem Perlen gestickten Kreuze auf dem Rücken" geschenkt. Wie dieses jetzt fehlt, so auch an einem Superhumerale das Gold und die Edelsteine, welchen Schmuck der Chronist an einem solchen von derselben Fürstin verehrten Amictus rühmt. (Westphalen „Monumenta inedita", Bd. 4 S. 878.)

Von der ehemaligen Bekleidung der Altäre birgt eine Kiste noch einige Reste. Zwei gestickte Leinendecken hat Lisch beschrieben (Mecklenb. Jahrb. Bd. 29 S. 308 und Bd. 35 S. 213). Ueber dem hölzernen Altare, in welchem ein *altare portatile,* eine von einem rothen Holzrahmen umfafste Platte von weifsem, rosageadertem Marmor, eingelassen ist, liegt noch jetzt ein altes Leinentuch mit gelber, grüner und rother Seide in Kettenstich gestickt. Aufser acht Medaillons mit biblischen Szenen, deren plattdeutsche Beischriften leider zum Theil schon vernichtet, schmückt es Rankenwerk mit Thiergestalten. Die geflügelten Engelsköpfe daran entsprechen ganz denen an einem Kelche, welchen die letzte Abtissin Fürstin Ursula, treu bis zum Tode (22. April 1586) dem alten Glauben, 1554 für die Stadtkirche stiftete. Auch der letzten Zeit des Klosters werden sechs Bildtafeln auf Föhrenholz angehören, welche dafür zeugen, dafs noch damals die frommen Schwestern nicht nur mit der Arbeit ihrer kunstreichen Nadel, sondern selbst mit dem Pinsel ihr Gotteshaus zu schmücken bedacht waren.

Dafs diese Bilder nach gegebenen Vorlagen von Mehreren ausgeführt sind, welche dieselben mehr oder minder treu, selbst mit Auslassungen und Zuthaten, wiederzugeben bestrebt waren, ergibt sich leicht aus der Vergleichung der wiederholt in ihnen dargestellten Vorgänge. Fehlgehen werde ich daher wohl kaum, wenn ich darin Reste von jenen Malereien annehme, davon Slagghart berichtet: *„Anno MV^C. XXVI hofft de gardian A. joachim meyger laten malen sin Bichthuseken. — Do suluest hoft ock de domina abatissa men g. f. dorothea malen laten ofte patroneren dat bynneste bysthus dar suluest"* (Mecklenb. Jahrb. 3. Bd. S. 130). Neben dieser sicheren schriftlichen Angabe wird aber auch die im Volksmunde fortlebende Glauben verdienen, dafs Klosterfrauen diese Arbeit ausführten. Dafür spricht, dafs wir an der Fufsleiste unter jeder zwischen Delphinen oder Rankenwerk zwei Wappen finden. Sollten es nicht diejenigen der an der Ausführung beschäftigten Schwestern sein? Sind es doch die solcher Nonnen, welche nach Tott (Geschichte der Stadt und des Klosters Ribnitz, 1853) um 1523 im Kloster weilten, wie von der Lühe, von Lowtzow, von Lehsten, von Restorff.

Jede der sechs Tafeln (83 *cm* hoch und 76 breit) ist quer durch eine 7 *cm* breite aufgelegte Leiste, wie auch von einer solchen alle umfafst werden, in zwei Hälften getheilt, und diese wieder in zwei andere durch eine gemalte Säule. So bietet jede Tafel vier Bilder. Inhalt derselben sind die Geburt (dreimal), die Verkündigung (ebenso oft), eine hl. Familie, die Anbetung durch die hl. drei Könige, die Taufe, das hl. Abendmahl, die Kreuzigung, die Auferstehung (fünfmal), die Himmelfahrt, die Ausgiefsung des hl. Geistes, das jüngste Gericht, die hl. Dreieinigkeit, die Allgegenwart des Herrn in der hl. Eucharistie, die Krönung unserer lieben Frau, die Fürbitte und Vertretung der Sünder durch dieselbe und den Sohn vor Gott dem Vater.

Abgesehen von der senkrecht trennenden Säule, zwei mit den Fufsenden auf einander gestellten Docken, ist die ganze Vortrags- und Ausführungsweise mittelalterlich. Auf einer dünnen Kreideschicht, doch ohne jegliche Leinwandunterlage, sind die Goldgründe und Farben aufgetragen. Dieser sind nur wenige; Roth zumal für die Mäntel, Grün besonders für Untergewänder, bisweilen auch ein mattes Blau, wie Dunkelgelb und Silber. Schwarz dient als Schattenfarbe zumal für Angabe der Gewandfalten, doch auch als Umrifs nackter Gestalten. Die mittelalterliche Farbenlust tritt dennoch klar hervor. Die Mäntel sind am Rande meistens mit einer Borte umfafst, worin Roth, Gold und Grün wechseln; das Unterfutter ist meistens anders gefärbt; Tücher, Decken, Kissen sind bunt gestreift; die Fufsböden, sind die Vorgänge in Binnenräume verlegt, erscheinen aus grünen und rothen Rauten gemustert, selbst bei der Geburt und Anbetung, wo nicht nur durch

roth, grün und silbern gefärbtes Flechtwerk, sondern zumal durch die Köpfe von Ochs und Esel der Stallraum angedeutet ist. Als Gemach wird sonst die Szene auch, bei der Verkündigung und dem hl. Abendmahle, durch zwei Fenster mit zurückgeschlagenen Laden angezeigt, und unten durch eine senkrecht bunt gestreifte Verkleidung der Hinterwand.

Die Darstellungsform ist durchgehends unbeholfen und befangen. Perspektive mangelt fast ganz. Gebüsche und Bäume gleichen grünen Haufen; die Wolken, welche die Halbfigur Gott Vaters oder eines Engels umsäumen, blaugraue Bandstreifen mit gerundeten Rändern, durch dunkle Streifen und Kreise, diese auch roth, belebt. Die Gewänder zeigen grade Falten ohne absichtliche Häufung. Die Gestalten sind meistens mittleren und gedrungenen Wuchses. Die hl. Jungfrau und einige Engel sind überaus schlank; massig und breit Gott Vater, ebenso der Herr als Christkind in der Darstellung der Allgegenwart und als Weltrichter. Der Bildung des Nackten geht jede Beobachtung der Natur ab. Die Gesichter, meistens sehr hell, sind bei figurenreichen Szenen gar nicht ausgeführt; nur Augen und Mund sind durch schwarze Punkte und Striche angedeutet. Statt des sonstigen Starren, Leblosen ist bei dem unserer lieben Frau, in dem ovalen, von blonden Haaren umwallten Kopfe holde Lieblichkeit ausgedrückt, und feierlicher Ernst und Würde in dem Gott Vaters. Der jugendliche blondlockige Johannes ist stets erkennbar und ebenso der Apostelfürst mit dem kurzen Haar und der Stirnlocke auf dem kahlen Vorhaupte.

Ein Scheibennimbus umgibt die Häupter aller heiligen Personen. Bisweilen ist es nur ein schwarzer Streifen, bisweilen sind es zwei mit goldenen, grünen und rothen Feldern dazwischen. Die umfafste Scheibe ist bei der Jungfrau meistens durch Arkaden belebt, bei dem Herrn und Gott Vater ist ständig das Kreuz durch drei heraldische Lilien mit grünem und rothem Gezweige eingezeichnet. Für den Heiland, aufser wo er die Dornenkrone trägt, ist dies die einzige Kopfzier. Gott Vater trägt die mächtige Kaiserkrone mit gerade aufragendem Stirnbügel; zwei quere zieren den Lilienreif der Gottesmutter. Nur ein solcher bildet die Kronen der hl. drei Könige; der vor dem Christkind knieende hat die seine vor dem Könige der Könige auf den Boden neben sich gelegt.

Wissen so trotz aller Unbeholfenheit die Darsteller trefflich zu charakterisiren, so verstehen sie auch durch die Haltung und zumal durch die der Hände deutlich die Empfindungen der vorgeführten Personen auszudrücken. Klar erkennt man daran das Staunen und Entsetzen der Jünger beim hl. Abendmahle über des Herrn Wort von dem Verräther. Selbst an den ganz kleinen Figuren beim letzten Gerichte, die halb aus dem grünen Erdreiche hervorragen, erräth man bei dreien zur Rechten Jubel, bei zweien zur Linken Entsetzen. Bei der Kreuzigung sieht man an der Haltung des gebeugten Hauptes der Schmerzensmutter ihr Weh, das Mitgefühl damit durch den gegen sie gelehnten Kopf einer der zwei frommen Frauen neben ihr, das Verlangen, sie zu stützen und zu trösten, bei dem Jünger der Liebe durch seine gegen ihre Seite gelegte Hand.

Ueberaus sinnig wissen die Darsteller den Beschauer durch Nebendinge in ihren Gegenstand zu vertiefen und darüber aufzuklären. Durch den Lilienstab und das Schwert zur Rechten und Linken des Hauptes des Weltrichters, auf dem Regenbogen thronend, die Füfse auf die Erdkugel gestützt, verkünden sie das dort tönende Urtheil, Heil und Verderben. Ein Nest mit dem Pelikan, der für seine Jungen die Brust öffnet, (das bekannte Sinnbild des Todesleidens des Herrn für die Sünder), schliefst bei der Kreuzigung oben den geraden Balken ab. Bei dem englischen Grufse ziert das Betpult, vor dem unsere liebe Frau kniet, nicht nur eine Vase mit der Lilie, der Blume der Reinheit, auf ihm liegt auch ein offenes Buch, dessen beide Blätter mit der alttestamentlichen Weissagung (Isaias V. 11) des unendlichen Wunders beschrieben sind. Wie damit der Emmanuel im Begriff, zu Leiden und Sterben Mensch zu werden, ist sinnig lieblich angedeutet, wenn auf den Strahlen, die von dem Gott Vater mit segnender Hand umgebenden Wolkensaume ausgehen, nicht nur des hl. Geistes Taube mit Menschenkopfe auf die Gebenedeite zuschwebt, sondern hinter ihm auch das Jesuskindlein mit Kreuz und Geifsel, die Aermchen vorgestreckt, wie in glühendem Verlangen mit der Gottesgebärerin sich zu einen! Beschränkt schon durch die Malweise, welche nur die Farben neben einander stellte und nicht durch Nafs in Nafs „eine Licht erfüllte Luft, die auch die Schatten hell zu machen scheint“,

schaffen konnte, wissen sie doch den Fleischgeborenen als das ewige Licht zu kennzeichnen. Eine Glorie rother Flämmchen auf Goldgrund umgibt in Mandelform das Kindlein, welches auf einem weit vorgestreckten Zipfel des Gewandes seiner Mutter ruht. Der Glanz, den es ausstrahlt, ist glücklich angedeutet, indem der hl. Joseph die Augen mit der Rechten beschattet. Das Licht in seiner Linken weist auf die nächtliche Zeit, nicht minder die Eule auf dem Dache; die Lücken in diesem auf die Aermlichkeit des Raumes.

Die Krönung der Jungfrau geschieht durch Gott Vater und Sohn, indem dieser mit beiden Händen, jener nur mit der Linken — die Rechte fafst den Reichsapfel — den Reif über der zwischen ihnen auf dem Throne Sitzenden hält. Die hl. Dreieinigkeit ist ganz ähnlich wie auf einer sog. Hochzeitsschüssel im Schweriner Museum gebildet. Der thronende Vater stützt mit beiden Händen die Balken des Kreuzes, woran der blutbespritzte Heiland, vor sich; auf dem rechten sitzt des hl. Geistes Taube mit Menschenantlitz. Die liebliche hl. Familie zeigt Maria auf einem Polsterbette in einem Buche lesend. Im Grunde sitzt der hl. Joseph, lauschend auf einen Stock gestützt; neben ihm ein Krug, vor ihm ein Kessel über einem lohenden Feuer; weiter zurück in einer Lücke des Flechtwerkes, über dem die Köpfe von Ochs und Esel hervorragen, das Christkind in Windeln auf grünem Heugrunde. Die Allgegenwart des Herrn in der hl. Eucharistie versinnbildlicht ein fleischiges Kind auf einem Kissen in blumiger Aue. Der Nimbus zeigt, dafs es der Herr ist. Segnend hält es die Hände über dem goldenen Kelche, von der Hostie überragt. Hinter Jesus ein lauteschlagender Engel. Oben Gott Vater, von dem des hl. Geistes Taube auf das hochwürdigste Sakrament herabschwebt. In der Mitte ein Spruchband: *puer natus est nobis.*

Bandrollen bringen, wie hier meistens, das Verständnifs noch näher. Bisweilen gestalten sie sich zu einem Gespräch. So bei der Verkündigung und Himmelfahrt, und zumal von wunderbarer Innigkeit bei der Fürbitte und Vertretung der Sünder durch die hl. Jungfrau und den Sohn. Jene, auf ihre etwas entblöfste Brust weisend, spricht zu diesem: *Kynt se an de brusten myn ick bydde dy lat nemen synder vor laren syn.* Derselbe, mit Geifsel und Dornenkrone, den Leib blutbedeckt, antwortet: *O moder sych an de wonden de yck vor de synder draghe to allen stunden.* Zum thronenden Vater bittet er: *Vader lat de wonden myn vor allen armen syndern en offer syn.* Dem wird die Antwort: *Sone leue kynt myn wat du byddest dat schal so syn.*

Diese Angaben zeigen, dafs unsere Bildtafeln keineswegs eigentliche Kunstwerke sind, wohl aber Arbeiten einfach frommer Zeichner, welche bei aller Unbehülflichkeit in der Ausführung doch stets glücklich den richtigen Ausdruck zu finden wissen. Wenn nicht Bewunderung erregen, so müssen sie doch jedes empfängliche Herz tief und innig anmuthen. Besser denn schriftliche Zeugnisse lassen auch sie, gleich so manchen Werken mittelalterlicher Kunst uns einen klaren Einblick in die Sinnes- u. Gemüthsweise jener Kreise thun, in denen sie entstanden. Beredt zeugen sie von der demüthigen Gläubigkeit und dem frommen Sinne der Schwestern des St. Claren-Klosters zu Ribnitz im Anfange des XVI. Jahrh., den Töchtern der edelsten Geschlechter des Landes unter der Leitung einer kräftigen Abtissin aus dem Fürstenhause Meklenburgs.

Ribnitz. Ludwig Dolberg.

Anm. Der Photograph Breithaupt zu Ribnitz, welcher zwei Tafeln mit dem von der Lühe'schen Wappen auf Wunsch eines Herrn dieser alten Familie aufgenommen hatte, liefs sich durch mich bewegen, auch die vier anderen zu vervielfältigen. Die Sammlung kostet Mk. 3,50.

Hans Memling's Heimath und Todestag.



Vor einiger Zeit haben mehrere politische Tagesblätter[1]) eine Aufzeichnung mitgetheilt, welche die Heimath und den Todestag des Malers Hans Memling in bestimmtester Weise feststellt. Da die wichtige Nachricht an solchem Orte sicherlich vielfach übersehen, die Jahreszahl zudem falsch wiedergegeben worden ist, auch über den Zusammenhang, in welchem die Notiz überliefert wird, unrichtige Angaben gemacht sind, so erscheint es geboten, sie an dieser Stelle in richtiger Form zu wiederholen, sowie über ihre

[1]) Vgl. z. B. „Mainzer Journal" vom 8. Febr. 1889 und „Köln. Volkszeitung" vom 12. Febr. 1889 II. Blatt.

Entstehung und Ueberlieferung etwas genauer zu berichten.

In der Lieferung 148 des Bulletin historique der société des antiquaires de la Morinie (Saint-Omer, 1888) hat Pater Henri Dussart S. J. auf S. 286—304 die Handschrift Nr. 730 der Bibliothek von Saint-Omer sorgfältig beschrieben. Seine gründliche und scharfsinnige Untersuchung liefert den Beweis, dafs diese Handschrift ihre Entstehung verdankt dem bekannten flämischen Geschichtsschreiber Jakob Meyer, dessen Hauptwerk, neben seinen Rerum Flandricarum tomi X, das Compendium chronicorum Flandriae (in zweiter Auflage: Commentarii sive Annales rerum Flandricarum) ist. Er starb als Pfarrer von Blankenberghe am 5. Februar 1552 zu Brügge.[2]) Während des letzten Jahres seines Lebens hat er in der von P. Dussart beschriebenen Handschrift eine umfassende Sammlung von Abschriften und Auszügen aus überwiegend handschriftlichen Werken und Aufzeichnungen vereinigt, welche unzweifelhaft Grundlage und Vorarbeit für eine Fortsetzung der geschichtlichen Werke des bis zum Lebensende thätigen Mannes sein sollte. Ein ganzer Abschnitt dieser Kollektaneen ist dem handschriftlichen Tagebuch des Priesters und Notars Rombold de Doppere entnommen, welcher Kustos des Kapitels von S. Donatian zu Brügge war und hier nach Meyers Angabe 1501 gestorben ist.

Rombold de Doppere nun hat zum Jahre 1494 folgende (von Meyer Bl. 109a der Handschrift) offenbar wörtlich aufgenommene Notiz in sein Diarium eingetragen:

Die XI Augusti Brugis obiit magister Joannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Maguncíaco, sepultus Brugis ad Aegidii.

Dafs in der That hier der 11. August des Jahres 1494 gemeint sei, beweist ein anderer sich unmittelbar anschliefsender Eintrag, in welchem der folgende 23. August ausdrücklich als ein Samstag bezeichnet wird, was für 1494 zutrifft.

Das Original des Tagebuchs Meister Rombolds ist bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen. Meyer klagt schon am Schlusse seiner Auszüge, dafs er von den vier Büchern, aus denen es bestand, die beiden ersten nie habe finden können; auf sein Dasein weisen aber auch einige Stücke des Brügger Stadtarchivs ausdrücklich hin. Rombold de Doppere, dessen Geschlecht sich zu Brügge über das XV. Jahrhundert hinaus verfolgen läfst, ist überhaupt in den Urkunden dieser Stadt und ihrer Umgegend nicht selten in seiner amtlichen Eigenschaft nachweisbar.[3]) Er konnte auch offenbar über Memlings Todestag und Herkunft genau unterrichtet sein und mochte um so mehr Antheil an dem Heimgang des grofsen Malers nehmen als gerade er, wie die Rechnungen des Brügger Johanneshospitals beweisen, im Jahre 1489 zwei Urkunden angefertigt hatte, welche aus Anlafs der Uebertragung der Reliquien der elftausend Jungfrauen in den neuen, mit Memlings lieblichen Malereien gezierten Schrein ausgestellt worden sind.[4])

So steht es denn durch zuverlässigstes Zeugnifs fest, dafs Memling am 11. August 1494 gestorben ist und dafs er aus Mainz stammte. Es wird nun Sache der Mainzer Lokalforschung sein, dem Namen in Urkunden wie in Kirchen- und Zunftbüchern nachzugehen und wenn möglich, das immer noch zweifelhafte Geburtsjahr und sonstige Lebensnachrichten zu ermitteln. Die Kunde von P. Dussarts Abhandlung verdanke ich Herrn James Weale in London, ein Exemplar des Bulletins stellte mir Herr Prof. G. Kurth in Lüttich freundlichst zur Verfügung, über Meister Rombold de Doppere unterrichtete mich in liebenswürdigster Weise Herr Stadtarchivar Gilliodts van Severen in Brügge; ich erfülle eine angenehme Pflicht, indem ich auch hier für die mir gewährte Unterstützung meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Bonn. Loersch.

[2]) Vgl. die längere Anmerkung im angeführten Bulletin S. 292 f. und aufserdem Jöcher „Gelehrten-Lexikon", Bd. III S. 498 und dessen Fortsetzung, Bd. IV Sp. 1617; Biographie universelle (Michaud), Bd. XXVIII S. 164.

[3]) Vgl. van den Bussche in der Zeitschrift „La Flandre" Bd. II S. 135 Nr. 5 und 68, Gilliodts van Severen das. S. 80 ff. und 221 ff.

[4]) Es heifst in der Rechnung des Jahres 1489 Bl. 53v: Betaelt meester Rombout de Doppere van twee instrumenten ter cause van der translacie van de nieuwe rive van den xj duust maegden; daer of betaelt iiij lb. xvj s. par. Vgl. Gilliodts van Severen, Inventaire des chartes de la ville de Bruges, Introduction S. 96. — Rive, flämisch = Reliquienschrein; vergleiche Kiliaen, der es mit hierotheca, feretrum übersetzt.

Nachrichten.

Zur Erhaltung der Baupläne.

Die preufsische Staatsbauverwaltung, ebenso die Eisenbahnverwaltung und die Reichspost lassen von jedem gröfseren Neubau nach seiner Fertigstellung an Hand der Entwürfe, welche der Bauausführung zu Grunde gelegen haben, besondere Revisions-Zeichnungen anfertigen, in welche alle Abweichungen von den Plänen, welche der Bauausführung zu Grunde gelegen haben, eingetragen werden. Diese Zeichnungen stellen somit das Bauwerk in der Gestalt dar, in welcher es wirklich zur Ausführung gekommen ist.

Die grofsen Vorzüge dieses Verfahrens liegen auf der Hand. Bei jeder baulichen Veränderung, welche im Laufe der Zeit nothwendig wird, kann angeschlossen werden an diese Zeichnungen, welche entstanden sind mit dem Bauwerke selbst und deshalb ein Bild von demselben geben, wie es in gleicher Treue keine neue Aufmessung gewähren kann. Beim Auftreten von baulichen Schäden bieten sie die sicherste Handhabe zur Prüfung der an der gefährdeten Stelle angebrachten, dem Auge oft verdeckten Konstruktionen und weisen den Weg, wo die Untersuchung einzusetzen hat.

Es sind, wie bemerkt, die straff und fest gegliederten Staatsbauverwaltungen, welche die mit jenem Verfahren verbundenen Kosten aufwenden; sie halten dieselben nicht für unnütz, trotzdem sie auch die Baupläne selbst aufbewahren und zwar in Bauämtern, deren ununterbrochene Besetzung eine sorgfältige Aufbewahrung dauernd sicher stellt.

In bedauerlichem Gegensatze hierzu steht die Sorglosigkeit, welche in dieser Hinsicht auf dem Gebiete der kirchlichen Bauthätigkeit herrscht. Dafs hier eine Festlegung des Bauwerks mit seiner zur Ausführung gebrachten Gestalt durch besondere Zeichnungen nicht erfolgt, möchte noch hingehen, wenn wenigstens die Baupläne in den Besitz der kirchlichen Behörden übergingen und darin verblieben. Aber nur selten ist dies der Fall. Im gewöhnlichen Gange der Dinge befinden sich die Zeichnungen während des Baues in den Händen des leitenden Architekten und sie verbleiben in diesen auch nach der Bauvollendung. Da gute Pläne, wie so manche Kirchen beweisen, die sich unter einander oft gleichen wie ein Ei dem andern, einer wiederholten Benutzung fähig sind, so liegt ihre einstweilige Aufbewahrung schon aus diesem Grunde im eigenen Interesse des Architekten; dagegen werden solche Zeichnungen, welche sich, wie z. B. bei Restaurations- und Erweiterungsbauten auf einen besonderen Fall beziehen und eine Wiederbenutzung nicht zulassen, aus den Mappen ausgeschieden, sobald der Bau vollendet ist. Der Entwurf und die Leitung der Kirchenbauten, welche ohne die Mitwirkung des Staates zu Stande kommen, liegt bekanntlich — und hierin ist eine Aenderung weder zu erwarten noch zu erwünschen — ziemlich allgemein in den Händen von Privatarchitekten. Es gibt aber kaum ein Stand, in welchem so selten der Sohn auf den Vater folgt, wie in diesem; mit dem Tode des Architekten geht deshalb, da nachgelassene Zeichnungen einen Werthgegenstand nicht bilden, gewöhnlich das ganze angesammelte Material zu Grunde: Zeichnungen, welche in den Archiven der betreffenden Kirchen von einem dauernden praktischen und zugleich urkundlichen Werth wären, werden einfach vernichtet.

Hierin einen Wandel anzuregen, ist der Zweck dieser Zeilen. Will man auch nicht so weit gehen, wie die Staatsbauverwaltungen, so ist um so entschiedener wenigstens daran festzuhalten, dafs die Zeichnungen, welche einem Bau — ob Neubau, Erweiterungsbau oder Restaurationsbau ist gleich — zu Grunde gelegen haben, dem Bauherrn gehören und in den Besitz der kirchlichen Behörde übergehen müssen. Dieses Verlangen ist ein durchaus berechtigtes, sein Bedürfnifs ein zwingendes, durch eine einfache Vertragsbestimmung auch leicht zu erreichendes.

Ob man die Baupläne in den verschiedenen Kirchenarchiven oder an einer Centralstelle aufbewahren will, mag diskutirbar bleiben: das Vorgehen des Staates, der sich für den letzteren Weg entschieden, dürfte indefs auch hier den Vorzug verdienen. Während in einer benachbarten Diöcese die Revision und Begutachtung aller kirchlichen Baupläne demnächst einer besonderen Kommission unterstellt werden sollen, besteht dagegen in manchen Diöcesen noch die Einrichtung, dafs die eingereichten Pläne von Diöcesan-Baumeistern beurtheilt werden. Da diese meist selbst ausführende Architekten sind, also direkte Konkurrenten der Architekten, deren Arbeiten sie zu beurtheilen haben, so liegen die mit diesem Verfahren verbundenen Mifsstände so klar zu Tage, dafs eine Aenderung dieses unhaltbaren Zustandes, sei es nun auf dem oben angedeuteten oder auf einem anderen ähnlichen Wege, nur eine Frage der Zeit sein kann. Solche kirchlichen Bauämter, oder wie man sie sonst nennen mag, erscheinen als die geeignetsten Stellen zur Aufbewahrung der auf die Kirchen der Diöcese sich beziehenden Zeichnungen, und zwar nicht nur der eigentlichen Baupläne, sondern auch des gesammten Kircheninventars. Es würde so allmählich ein Material angesammelt, welches die ganze Kunstentwickelung eines bestimmten Gebietes widerspiegelt, und damit zugleich eine Grundlage geschaffen, auf welcher fest und sicher weitergebaut werden kann.

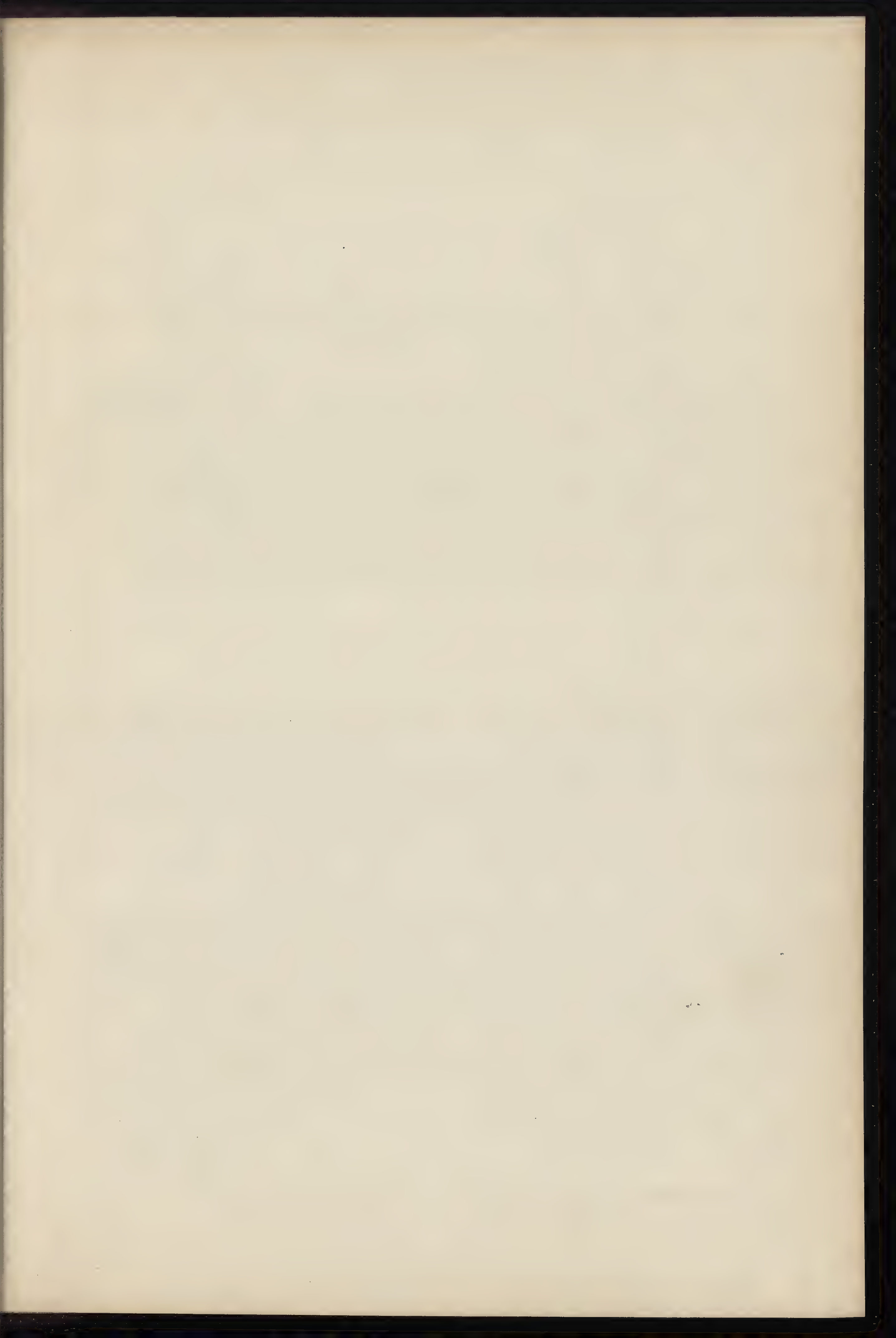
Münster. **W. Effmann.**

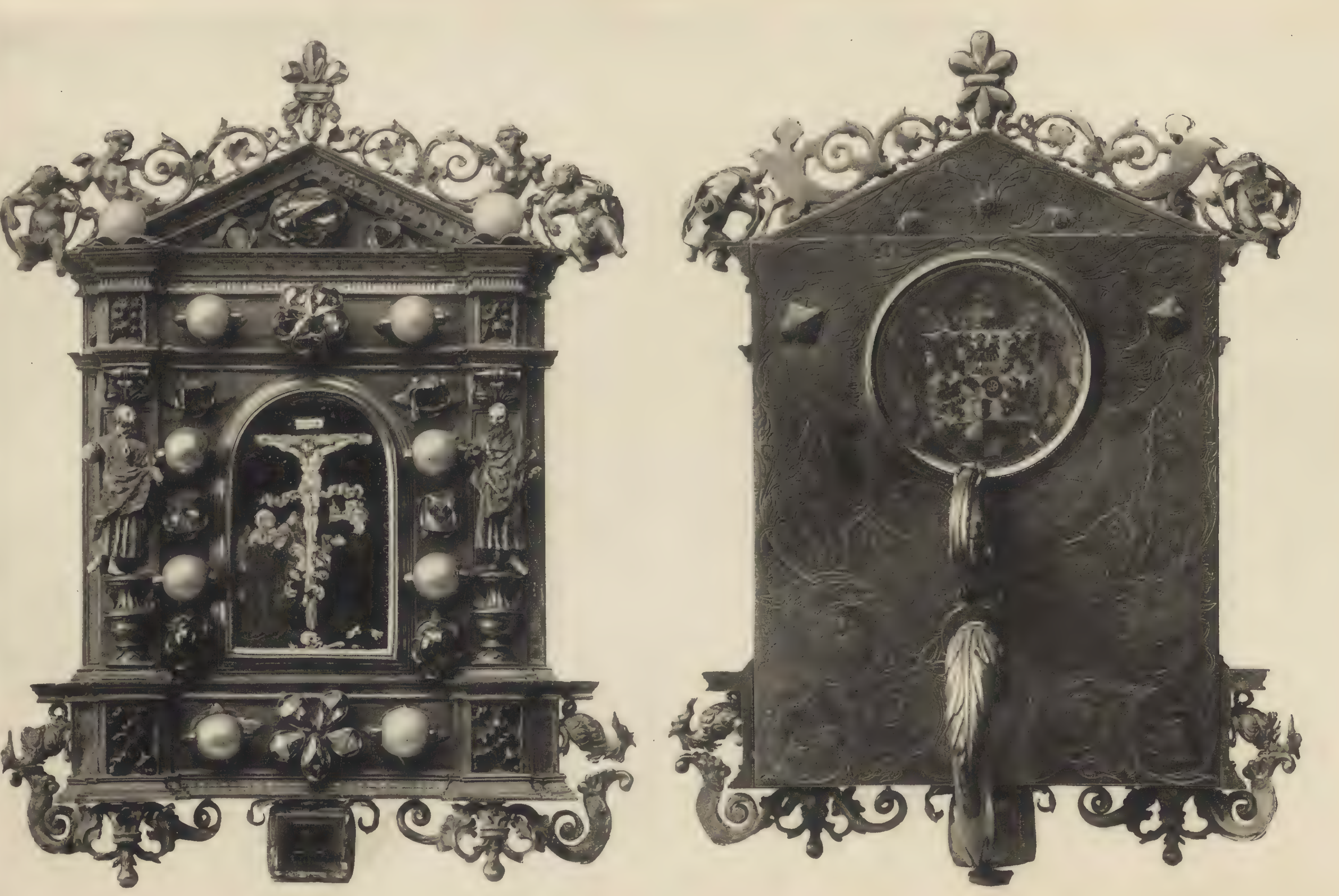
Christliche Inschriften der Rheinlande.

Mit dem Abschlusse der Vorarbeiten zu meiner Sammlung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Inschriften der Rheinlande beschäftigt, richte ich an die Alterthumsfreunde und namentlich auch an den hochwürdigen Klerus des Rheingebietes, besonders der Diöcesen Köln, Mainz, Trier, Fulda, Speier die ergebenste Bitte, mich auf die bisher unbekannt gebliebene mittelalterliche Inschriften (besonders auch Dedikations- oder Konsekrationsinschriften an Kirchen u. s. f.) insoweit dieselben vor das Jahr 1250 fallen, freundlichst aufmerksam machen zu wollen.

Freiburg i. Baden. **Prof. Dr. F. X. Kraus.**

Wiederholte Erklärung. Für die in den beigelegten „Anzeigen" enthaltenen Empfehlungen kann die Redaktion selbstverständlich keine Verantwortlichkeit übernehmen.





Kufstäfelchen des Kardinals Albrecht von Brandenburg
im Kölner Dome.

Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.





Abhandlungen.

Kufstäfelchen des Kardinals Albrecht v. Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes.

Mit Lichtdruck (Tafel XIV).



on diesem Kufstäfelchen findet sich kleine Holzschnitt-Abbildung und kurze Beschreibung in Bock: „Der Kunst- und Reliquienschatz d. Kölner Domes" (L. Schwann'sche Verlagshandlung, 1870) S. 38 u. 39. Das überaus merkwürdige und kostbare Kleinod verdient aber gröfsere auf photographischer Aufnahme beruhende Abbildung auch der Rückseite, sowie eingehendere besonders den herrlichen auch technisch sehr beachtenswerthen Emailschmuck würdigende Beschreibung. Die erstere bringt in natürlicher Gröfse die beifolgende Lichtdrucktafel; die Beschreibung soll besonders hervorheben, was sich aus dieser nicht von selbst ergibt.

Das Material des Ganzen ist hochhaltiges Gold. Der Schmuck der Vorderseite besteht in zehn grofsen sehr schönen Perlen, in fünf Rubinen, in sieben kleinen und grofsen Diamanten resp. Rosetten und in einem kostbaren Saphir zu unterst, sowie in einem durchsichtigen Emailtäfelchen und zwei modellirten Emailfigürchen, aufserdem in zum Theil emaillirtem Rankenwerk mit Genien. Die Verzierung der Rückseite bildet gravirtes Laubwerk mit zwei Engeln, welche über der getriebenen Handhabe das Medaillon mit dem auf die Rückseite des Glases gemalten Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg halten, also des bekannten grofsen Kunstmäzen, der 1513—1545 das Pallium trug, zugleich Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Bischof von Halberstadt war und über den ihm zunächst gelegenen Domschätzen, welche er mit mehr als fürstlicher Freigebigkeit bereicherte, auch den Kölner nicht vergafs.

Das von ihm hieher gestiftete Kufstäfelchen, nach Art eines italienischen Altaraufsatzes gebildet, besteht aus den architektonischen Gliedern, welche gegossen, sehr sauber ciselirt und ungemein sorgfältig montirt, d. h. auf der goldenen Platte zusammengestellt sind. Ihren ornamentalen Schmuck bilden die gegossenen und zierlich verschnittenen Ranken, welche die Bekrönung und die ebenso behandelten Schnecken, welche den Untersatz ausmachen. Da diese wie jene in freier Entwickelung die Architektur abschliefsen, so sind sie als solche auch von der Rückseite kenntlich, die in einer gravirten Deckplatte besteht und zugleich die Reliquien verschliefst, welche im Innern geborgen sind. Diese bestehen gemäfs der kurzen Beschreibung auf der 36 Abbildungen enthaltenden Heiligthumstafel, welche der Schatzmeister des Kölner Domes Petrus Schöneman unter dem Titel: „*Thesaurus S. S. Reliquiarum Templi Metropol. Colon. 1671*" herausgegeben hat, in einem „Stücklein von der Säulen, an welcher Christus gegeifselt worden, wie auch in einem Theil von Tisch und Schweifstuch, vom Creutz, Dörnen Cron, und vom Fähnlein des H. Mauritii". Wie die Architektur und das Rankenornament, so sind auch die beiden getriebenen Vasen, welche unter, sowie die beiden Voluten, welche über den Seitenfigürchen sich befinden, ganz im Formenkreise der frühen Renaissance gehalten, während die Kastenfassungen der Edelsteine, welche die Mitteltafel verzieren, noch gothische Reminiscenzen bieten, wie die beiden emaillirten Seitenfigürchen und in noch höherem Mafse das emaillirte Mittelbildchen. Jene, die Apostel Petrus und Paulus darstellend, sind von der allerhöchsten Delikatesse in der Ausführung, obwohl sie nicht gegossen oder getrieben, sondern nur um ein loses Gestell von Golddraht in einer biskuitartigen Paste modellirt und dann mit einer dünnen mehrfarbigen Emailschicht überzogen sind. Die Endchen Golddraht, die an einigen Stellen bemerkbar, namentlich an den etwas verstümmelten Händchen, an denen sie sogar, aber nur in den unbestimmtesten Umrissen, deren Gestalt erkennen lassen, sowie einige von der Emailschicht etwas entblöfsten Gewandtheile lassen an der vorher angedeuteten Herstellungsart,

die meines Wissens sonst noch nirgendwo nachgewiesen ist, nicht den geringsten Zweifel. Ganz in derselben Weise waren auch die beiden (mit Musikinstrumenten versehenen) Engelfigürchen gebildet, die sich an den Endpunkten der Bekrönung schaukelten und, weil arg verletzt, anfangs der 50er Jahre den jetzt dort vorhandenen jenen nachgeformten Silberputten Platz gemacht haben, sowie die beiden Teufelchen, die aus den unteren Eckfüllhörnern herauskragten und durch die um dieselbe Zeit dort angebrachten spätgothischen Wasserspeier ersetzt worden sind. — Uebrigens dürfte es doch an Parallelen zu diesen beiden Figürchen nicht ganz fehlen. In der „Schatzkammer" zu Wien enthält ein am Ende des Ganges neben dem Fenster befindlicher ganz flacher Wandschrank eine überaus kostbare Sammlung von Juwelen, namentlich Anhängern. Unter diesen fällt ein emaillirtes Liebespärchen auf, welches von einer mit Perlen besetzten und in ein Blättchen endigenden Goldkordel umgeben ist. Die Karnationstheile sind (mit Einschlufs des Kopfschleiers) in leuchtendem Weifs emaillirt, die Gewänder mattblau gehalten. Gerade dieser Ton und die etwas pastose Behandlung der spätgothischen Falten würden die Vermuthung, dafs auch hier modellirte Körper dem Emailüberzug zu Grunde liegen, rechtfertigen, selbst wenn nicht auch aus den etwas verletzten Fingerspitzen des Mannes die Ansätze des Golddrahtes herausguckten. — Genauere Nachforschungen werden wohl noch weitere Erzeugnisse dieser Technik nachweisen, die sich schon durch den (auf dem Pastengrund dünn aufgetragenen, daher) matten Ton, namentlich der blauen und rothen Farbe, sowie durch die etwas stumpfe und wolkige Gestaltung der Knitterfalten verrathen, die auch wiederum in dem Material ihren Grund hat. Dafs es sich hier um die Leistung eines deutschen Goldschmiedes handelt, kann angesichts der stilistischen Eigenart keinem Zweifel unterliegen. Diese weist durch die etwas manierirte Zeichnung nach Süddeutschland hin, wo der Stifter viele von seinen Kunstwerken ausführen liefs, in erster Linie auf Nürnberg, sodann auf Augsburg oder München, wo die Emailtechnik um diese Zeit schon in hoher Blüthe stand.

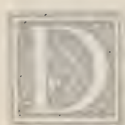
Als ein besonders glänzendes Produkt dieser Technik erscheint das oben abgerundete Mittelbildchen, welches den Gekreuzigten zwischen Maria u. Johannes und mit Magdalena zu Füfsen darstellt, in delikatester Zeichnung und die weifslichen (also auch die Karnations-) Theile ausgenommen, durchsichtiger Färbung. Es erscheint als eine merkwürdige Verbindung des mehr frühgothischen *émail translucide* mit der spätgothischen (opaken) Maleremailtechnik und der Umstand, dafs die Grundlage eine Goldplatte und der Künstler ein (Süd-) Deutscher, erhöht noch die Merkwürdigkeit des Gegenstandes. Sämmtliche Karnationsparthieen, wie Lendentuch, Schleier etc., sind in undurchsichtiger Farbe ziemlich stark, also mit ganz mäfsiger Erhöhung auf- und die Linien mit schwarzer Farbe eingetragen. Die Konturen und Schatten der durchsichtigen Parthieen bestehen in gravirten und mit schwarzem Email gefüllten Linien, deren Ausführung dem Auftrage des durchsichtigen (blauen, rothen, gelbgrünen) Schmelzes vorherging, um durch diese Farben hindurchzuleuchten. Im Gegensatze zu ihnen sind auf die farbigen Gewänder, wie auf den blaugrünen landschaftlichen (unteren) Hintergrund mit Muschelgold Lichter aufgesetzt, um sie zu markiren und zu heben. Der rothe (obere) Hintergrund hat seine schillernde glänzende Wirkung durch die sogen. Flinkirung erhalten, welche in einer ganz leichten, nur durch kurze Horizontalstriche bewirkten Schraffirung des Grundes besteht.

Auch die getriebenen Blättchen, welche zu Füfsen und zu Häupten der beiden Seitenfigürchen die rechteckigen Felder verzieren, sind theils grün, theils roth emaillirt, und Spuren von Email haben sich auch an den freistehenden Blattverzierungen des Sockels erhalten, von denen aber einige Theile auf Glanzgold beschränkt blieben. In ähnlicher Abwechselung dürfte auch die Ranken-Bekrönung ursprünglich behandelt worden sein, welche jetzt keine Spur von Farbe mehr aufweist, aber ganz glatte und polirte, sowie unregelmäfsig schraffirte Stellen, letztere wohl nur mit der Bestimmung, den farbigen Auftrag festzuhalten und zur Wirkung zu bringen. — An den Schmalseiten neben den beiden Emailfigürchen liefert ein kleiner Schlitz den Beweis, dafs auch hier noch ein Ornament angebracht war, welches schon ein Blick auf die Silhouette und die Analogie mit den italienischen in Süddeutschland auffallend schnell eingeführten Renaissance-Altären vermissen läfst. Zieht man für die Beantwortung der Frage, was hier früher befestigt gewesen sein mag, die ganz kleine und höchst unvollkommene Abbildung No. 27 auf der oben erwähnten Heiligthumstafel zu Rathe, so





Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln.





sollte man an zwei stehende Engelfigürchen denken, während sonst der Gedanke an ein Rankenornament näher läge.

Auf der Rückseite zeigt der Giebel einige Vernietungen für den Steinschmuck des Vordergiebels, die Deckplatte einige Vermutterungen. Die gravirten Ranken sind sehr gut entworfen und geschickt über die Fläche vertheilt. Wenn ihre Ausführung hinter dem Entwurfe zurücksteht, so hat dieses wohl nur in der Weichheit des Materials (Feingold) seinen Grund, welches eine ganz scharfe und korrekte Linienführung kaum gestattet und der Polirung nicht den entsprechenden Widerstand entgegensetzt. Die Handhabe, aus zwei Schnecken bestehend, die in einem Ringe sich vereinigen, ist hohl getrieben, und das langgezogene Blatt, welches sie verziert, als Hülse übergeschoben. — Das Medaillon über ihr mit dem sehr komplizirten, weil die verschiedensten Beziehungen und Würden des Stifters zum Ausdruck bringenden Wappen ist auf die Rückseite des Glases gemalt, also gemäfs dem jetzt auch bei den deutschen Sammlern, die hierfür keine zutreffende eigene Bezeichnung haben, gebräuchlichen Ausdruck ein *verre églomisé* (so genannt nach dem französischen Zeichner und Einrahmer des vorigen Jahrhunderts Glomy, der diese Art der Rahmenverzierung mit Vorliebe anwandte). Diese, schon der altchristlichen Periode bekannte, am Schlusse des XIII. Jahrh. in Italien wieder aufgenommene, bald auch in Köln mit Vorliebe und Glück gepflegte, von der Früh-Renaissance wie in Italien so auch in Frankreich und Deutschland zu hoher Vollkommenheit geführte Technik ist von so glänzender, farbiger Wirkung, dafs diese selbst vom Email nicht erreicht wird. Welcher Werth ihr deswegen auch beigemessen wurde, beweist die Thatsache, dafs in ihr ausgeführte Bildchen der allerkostbarsten Fassung für würdig erachtet wurden. Sie schlofs keine Farbe aus, verwendete aber mit Vorliebe Gold (sowohl Blatt- als Muschelgold). Silber begegnet man selten, am seltensten Glanzsilber, welches auf dem vorliegenden Wappen zu den auf der Abbildung weifs gebliebenen Parthieen sich verwendet zeigt, entsprechend den heraldischen Anforderungen.

Das dem früher allsonn- und fest-täglichen liturgischen Gebrauche vor zwei Jahrzehnten entzogene Kufstäfelchen ist seitdem jeder Gefahr irgendwelcher weiteren Beschädigung vollständig entzogen. Schnütgen.

Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel XV).



Das hier abgebildete der St. Severinskirche in Köln gehörige (126 *cm* hohe und 70 *cm* breite) auf Tannenholz ausgeführte Gemälde stellt die hl. Agatha und den hl. Kornelius dar (nicht St. Apollonia und Klemens, wie Schnaase „Geschichte der bildenden Künste" Bd. VIII S. 362 und Scheibler „Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule" S. 54 meinen). Sein Seitenstück bildet eine Darstellung des hl. Laurentius und der hl. Helena. Sie zählen zu den besten Schöpfungen des „Meisters von St. Severin", von dem Scheibler a. a. O. eine grofse (doch noch nicht vollzählige) Reihe von sehr ungleichen zum Theil auf Leinwand ausgeführten Bildern aufzählt, unter eingehender Darlegung seiner Eigenthümlichkeiten, welche das hier in Lichtdrucktafel beigefügte (neuerdings restaurirte) Bild in vortheilhaftem Lichte erscheinen läfst. In den durch die graue Architektur durchscheinenden blauen Himmel ragen die goldenen Heiligenscheine hinein, während die Figuren selbst als Hintergrund einen sehr sorgfältig behandelten Teppich mit Granatapfelmusterung haben. Sie sind noch etwas breit und kurz, in der Manier von Stephan Lochner; die Gesichter etwas hart aber lebensvoll, die Haltung vornehm. Die Gewänder und alle Attribute sind sehr fein durchgearbeitet wie in der Farbe, welche reizende nur etwas abgeblafste Effekte aufweist, so in den ungemein gepflegten Ornamenten. Obgleich der niederländische Einflufs unverkennbar ist, so beweist doch auch dieses Bild, dafs die Herrlichkeit der kölnischen Malerschule aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. am Schlusse desselben noch nicht vergessen war. Unsere Altar- und Stationsmaler mögen nur recht fleifsig die Bilder dieser Zeit und Schule studiren, um an sie ihre eigenen Schöpfungen anzuknüpfen! Schnütgen.

Stickerei aus dem Schreine der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln.

Mit Abbildung.



m 3. Oktober 1879 wurde unter dem Vorsitze des Herrn Weihbischofs Dr. Baudri der Schrein der hl. Ewaldi in St. Kunibert zu Köln feierlich eröffnet. Es fanden sich an Stoffen aufser der Umhüllung der Gebeine ein Stück Goldbrokat und eine Stickerei von hohem Werthe, welche dem XII. oder XIII. Jahrh. anzugehören scheint. Sie ist 3,11 *m* lang, 83 *cm* breit, aus drei Stücken zusammengesetzt. Das Mittelstück (welches die hier beigegebene Abbildung uns in seinen beiderseitigen Anfängen zeigt) besteht aus tiefblauem Leinen, die beiden (hier vollständig abgebildeten) Seitenstücke, je 92 *cm* lang, aus seegrünem Seidenstoff; alle drei Stücke sind mit Stickerei von glänzender, mehrfarbiger Seide in Platt- und Kettenstich besetzt. Den gröfsten Schmuck zeigen die beiden Endstücke, die beim Gebrauche herunterhingen und dem entsprechend mit gelbseidenen Fransen an der untern Kante besetzt sind. Bildwerk und Arbeit sind an beiden Theilen von hoher Bedeutung für die Kunstgeschichte und fordern deshalb eine genauere Beschreibung.

Das reichere Bild zeigt in prächtigem Rahmen die persönliche Darstellung des Jahres, wie sie nachweislich seit dem XII. Jahrh. in der christlichen Kunst vorkommt. So findet sich (Piper „Mythologie der christlichen Kunst" Bd. II S. 379) das Bild des Jahres in dem *Computus* bei dem *Chronicon Zwifaltense minus* aus dem XII. Jahrh. in der Bibliothek zu Stuttgart. Nach dem Bilde der Schöpfung folgt das Bild des Jahres, das als die weitere Ausführung zum vierten Schöpfungstage erscheint; es ist somit eine Darstellung des Spruches von den Himmelslichtern (I. Moses 1, 14), welche scheiden sollen Tag und Nacht und Zeichen geben zu Zeiten (Jahreszeiten, Monaten), Tagen und Jahren. Das Ganze bildet ein Viereck, worin ein dreifacher Kreis beschrieben ist. Den innersten Kreis nimmt die sitzende Figur des Jahres ein, mit der Unterschrift *Annus*, eine ehrwürdige Gestalt mit länglichem Gesichte, langem, gespaltenem Barte, welche Sonne und Mond als Köpfe in den Händen hält, gleich der Aeternitas auf Kaisermünzen; darunter erscheinen die Gesichter von Tag und Nacht. Im Kreise umher sieht man die zwölf Zeichen des Thierkreises, denen im äufsersten Kreise die Beschäftigungen der Monate entsprechen. Aufserhalb der Kreise endlich in den Ecken des Vierecks sind die vier Jahreszeiten, sowie aufserhalb des Vierecks die vier Tageszeiten. Aehnliche Darstellungen haben eine Handschrift der paulinischen Briefe aus dem Ende des XII. Jahrh. in Berlin und ein Gebetbuch von 1293 in Florenz.

Diesem Bilderkreise gehört unsere Stickerei an. Auch hier haben wir ein Viereck mit drei eingeschriebenen konzentrischen Kreisen. In einem Kreise sitzt eine mit langem Gewande bekleidete Figur mit ernstem Angesichte und gespaltenem Barte mit der Ueberschrift *Annus*. Sie hält in den emporgehobenen Händen zwei weifse Köpfe; der Kopf links vom Beschauer trägt eine weifse Krone und hat die Ueberschrift *Dies*; der Kopf rechts hat eine rothe Krone und ist als *Nox* bezeichnet. Der Kreis ist hinter der Figur durch ein gerades und ein schräges goldenes Kreuz in acht Felder getheilt. Auf dem Querbalken des geraden Kreuzes stehen zu beiden Seiten je zwei flammende Sternräder. Im zweiten umschriebenen Kreise entsprechen den Enden der Kreuzbalken acht kleine Kreise mit Brustbildern ohne unterscheidende Symbole. Sie sind durch Ueberschriften als Elemente und Jahreszeiten bezeichnet. An den Enden des geraden Kreuzes stehen von oben nach rechts folgend *Aer*, *Ignis*, *Terra*, *Aqua*, an dem Ende des schrägen Kreuzes folgen *Autumnus*, *Estas*, *Ver*, *Hiemps*.

Der dritte Kreis enthält zwölf kleine Kreise mit den Bildern des Thierkreises, wie dieselben in der christlichen Kunst seit dem IX. Jahrh. in Malerei und Skulptur als Kalenderbilder vorkommen, in den noch heute allgemein bekannten Bildformen. Sie beginnen oben mit dem Wassermann und setzen sich nach rechts fort. In den Zwickeln zwischen den Kreisen und dem Rahmen sitzt unten *Neptun* mit Fisch und Dreizack über Wellen und rechts die *Tellus* mit Blumen und Früchten in aufrechtstehendem Füllhorn auf dem kräuterspriefsenden Boden.

In den obern Zwickeln stehen die mit dem Kreuze gekrönten griechischen Buchstaben *Alpha* und *Omega*, der Anfang und das Ende, ein Sinnbild Christi. (Apocalypse 1, 8; 21, 6; 22, 13.) Damit ist dem ganzen Bilde die christliche Deutung gegeben; hier haben wir die Schöpfung





nach Raum und Zeit, von Christus begonnen und vollendet, durch ihn geschaffen und erlöst.

Der eine starke Hand breite Rahmen setzt sich aus einer Umschrift von grofsen Majuskeln und einem aufsen und innen umlaufenden Bogenfriese zusammen. Die schönen Majuskeln entsprechen den reichen Initialen gleichzeitiger Handschriften. Der Körper der Buchstaben tritt kräftig hervor und ist mit reichem Rankenwerk, stellenweise mit Thierköpfen belebt. Der Zeichner bewegte sich mit grofser Freiheit, sodafs dieselben Buchstaben je nach dem Raume, den sie füllen sollen, verschiedene Formen und Ornamente zeigen.

Die Inschrift lautet von oben nach rechts

P O P O L V S
Q V I C O N S P I C I T
O M N I S A R T
E L A B O R A T V̄

Sie bedarf einer eingehenden Besprechung.

Das zweite Stück ist ähnlich disponirt, gehört demselben Gedankenkreise an, ist aber viel einfacher und enthält den Sternenhimmel. Im Mittelkreise stehen über einem Stern zwei bekleidete Figuren; links vom Beschauer eine Figur mit Strahlenkranz, rechts eine ähnliche mit Hörnern, also Sonne und Mond. Beide tragen hoch über den Köpfen emporragende Geräthe, wohl Fackeln. Sonne und Mond werden in dieser Weise in Handschriften und auf Elfenbein-Buchdeckeln im XI. Jahrh. dargestellt (Piper Bd. II S. 145). Im umgeschriebenen Kreise stehen 15 Sterne. Aus den länglichen Gliedern einer Kette gebildete Diagonalen verbinden die Kreise mit den Ecken des Rahmens. In den vier dadurch abgetheilten Feldern stehen, durch goldene Linien mit dem Binnenkreise verbunden, je drei kleine Kreise oder Scutellen mit den Bildern des Thierkreises. Die Figuren sind hier gröfser und klarer als auf dem reichern Bilde und während dort alle Figuren nach oben stehen, sind sie hier central, also mit den Köpfen nach dem Mittelpunkt gerichtet. Es legt dieser Umstand, wie die Disposition des Ganzen, die Vermuthung nahe, dafs wir in dieser Stickerei die Abbildung eines gemalten Kreuzgewölbes vor uns haben, das den gestirnten Himmel darstellte. Links stehen von unten nach oben: Steinbock, Wassermann, Fische, oben: Widder, Zwillinge, Stier, rechts: Krebs, Löwe, Jungfrau, unten: Waage, Skorpion, Schütze. Die Ordnung ist nicht ganz genau innegehalten.

Der viereckige Rahmen ist auch hier sehr reich: innen und aufsen ein Mäander als Saum, in der Mitte ein fortlaufendes, kreisförmiges Ornament von der Gröfse der Handfläche. Das kreisförmige Ornament wird von zwei Schlangen gebildet, welche in die Peripherie der folgenden Kreise sich einbeifsen und so die Ornamente mit einander verbinden. In den Schlangenkreisen stehen zwei Vögel mit herabhängenden Flügeln, deren Hälse mit abgewandten Köpfen einander umschlingen. Vom Schnabel und Schwanz gehen blattartige Ornamente aus, welche Kreise und Zwischenräume mit reichem Rankenwerke beleben. Hier wie bei den Buchstaben herrscht neben Regelmäfsigkeit in den Hauptformen diskrete Freiheit in den Verzierungen.

In beiden Bildern herrscht die rothe Farbe in verschiedenen Tönen vor, aufserdem zeigen sich Blau, Grün, Gelb und Weifslich. Der Stich ist verschieden, bald Platt- bald Kettenstich. An vielen Stellen, besonders an den Hauptkonturen der Kreise und in den kleineren Schriften tritt eine eigenthümliche Technik der Goldverzierung auf. Je zwei sehr feine Riemchen von vergoldetem Leder sind mit rother Seide aufgenäht. Zeichnung und Technik zeigen eine sehr geübte Hand.

Das Mittelstück besteht aus tiefblauem Leinen, welches mit orangefarbiger Seide theils mit Doppelkreuzen, theils mit gebrochenen Linien in unregelmäfsiger Form bestickt ist. Trotz dieser Unregelmäfsigkeit macht die glänzende, schräg aufgetragene Zeichnung auf mattem Grunde einen festlichen Eindruck. Sehr schön und der Technik der Seitenstücke ebenbürtig ist der Rand des Mittelstückes. Er besteht aus grofsen Rosetten, welche aus je vier herzförmigen Bogen um einen Vierpafs zusammengesetzt sind. Den Zwischenraum zwischen je zwei Rosetten füllen je zwei mit der Spitze gegeneinander gerichtete herzförmige Blätter von hellrother Farbe. Die Rosetten sind vorherrschend roth und zeigen aufserdem Blau, Rosa und Orange.

Wachsflecken und einzelne Verletzungen zeigen, dafs die Stickerei lange in Gebrauch gewesen ist. Jedenfalls war sie noch immer ein Prachtstück, würdig, heiligen Reliquien zum Schmucke zu dienen. Wenn auch die Figuren, namentlich die Köpfe, gar keinen Anspruch auf Schönheit und Richtigkeit machen, so zeigt doch die sichere Technik der kunstfertigen Nadel und die schöne klare Disposition des Ganzen

eine Beherrschung der Kunstmittel und eine geistige Durchdringung der gestellten Aufgabe, wie sie nur zur Zeit hoher Kunstblüthe sich findet.

Bei der Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Stickerei sollte man einen Fingerzeig in der Umschrift des reichern Bildes vermuthen. Wortstellung und rhythmischer Fall weisen anf einen oder mehrere daktylische Verse hin. Liest man von oben, so ergeben sich Stücke von zwei Hexametern: *Populus qui conspicit omnis Arte laboratum.* Lesen wir nun *que* oder, was sicherer ist, *qui,* so scheint das Ganze ein Bruchstück aus einer fortlaufenden Inschrift zu sein, die eine Bilderreihe umrahmte und verband. Der Anfang des zweiten Hexameters findet sich in Virgil's Aeneis Ges. I Vers 639, wo es vom Hause des Dido heifst: *At domus interior regali splendida luxu Instruitur, mediisque parant convivia tectis: Arte laboratæ vestes ostroque superbo; Ingens argentum mensis cet.* Der Vers aus Virgil mag dem Schreiber im Ohre gelegen haben, ohne dafs er ihn absichtlich entlehnte. Jedenfalls ist ein Selbstruhm der Stickerei als kunstreiches Purpurgewebe zu geistlos, um Annahme zu finden. Forschen wir aber nach einer Reihe von Bildern, so liegt es nahe, an eine Darstellung des Sechstagewerkes zu denken, an die Wunder der Schöpfung, die alles Volk auffordern, bewundernd anzuschauen, was Gott mit Weisheit geschaffen. Professor A. Bodewig schlägt vor zu lesen: *Arte laboratum (est), populus quia conspicit omnis.* Wir hätten dann einen regelrechten Hexameter mit einem allerdings elliptisch ausgesprochenen Gedanken. „Es ist die Schöpfung (die Stickerei) mit Kunst gefertigt; denn alles Volk beschaut es." *Qui* als Abbreviatur für *quia* wäre nichts Ungewöhnliches, und *quia* statt *quod* oder *quare* dürfte im Vulgärlatein des Mittelalters vorkommen. Jedenfalls haben wir hier ein Problem, das zu genauerer Forschung anzuregen geeignet ist.

Die Inschrift gibt also einstweilen für die Bestimmung des Gewebes keinen Fingerzeig; wir sind hier auf die Form und den Inhalt der Bilder angewiesen. Zunächst wäre der Form nach an ein Schultervelum zu denken, wie es jetzt besonders beim sakramentalen Segen in Gebrauch ist. Es würden dann beim Gebrauche die beiden Zierstücke vorn heruntergehangen haben und vollkommen sichtbar gewesen sein. Das Schultervelum zur Verhüllung der Hände, mit welchen man Heiliges berührte oder Weihegeschenke darbrachte, findet man schon in den Katakomben, wo Elisäus den Mantel und Petrus die Schlüssel in dieser Weise empfängt, und in den Mosaiken der römischen Kirchen, wo die Heiligen ihre Kronen auf verhüllten Händen tragen (De Rossi *Musaici Cristiani).* In St. Kunibert ist das Velum an zwei Stellen dargestellt. In den von M. Göbbels erneuerten Wandbildern am Marienaltar streckt Simeon die verhüllten Hände nach dem Jesukinde aus, und auf einer Kreuzabnahme am linken Chorpfeiler umfafst Joseph von Arimathäa den Leichnam des Gekreuzigten mit diesem Velum. In beiden Fällen ist das Velum weifs, der liturgischen Farbe des allerheiligsten Sakramentes entsprechend. Bei unserer Stickerei herrscht Blau und Roth vor, und wären zudem die Bilder an den Enden des Velums nicht ganz dem Gebrauche angemessen, da sie, wenn nicht besondere Täschchen unterlegt wurden, unter den fassenden Händen zu viel hätten leiden müssen. Es empfiehlt sich deshalb eine andere Erklärung, bei welcher Form und Darstellung gleich natürlich zu ihren Rechten kämen. Das Ganze könnte als Decke gedient haben, unter oder über dem Reliquienschreine, wo dann die Zierstücke an beiden Seiten herunterhingen,[1]) oder als Decke über ein Evangelienpult, wo gerade die Wahl der Kalenderbilder sich nachweisen liefse.

Das Evangelienpult hat seinen Ehrentag am Charsamstage; es wird dann an demselben be- der Weihe der Osterkerze vom Diakon da feierliche *Exultet* gesungen. Nach Durand von Mende *Rationale divinorum officiorum lib. VI De benedictione cerei* wurde an der Osterkerze eine Tafel mit der Jahreszahl befestigt, weil die Kerze das Bild Christi, Christus aber das alte, grofse Jahr sei, voll der Tage. Nach der allegorischen Erklärung dieses Bildes fährt Durand fort: „Es wird auch auf jene Tafel das Jahr von Anfang der Welt geschrieben zum Zeichen, dafs er das *A* und *Ω* ist." Man hat noch glänzend ausgestattete Pergamentrollen, von denen das *Exultet* abgesungen wurde, im Britischen Museum, in Pisa, Rom und Monte Cassino; sie sind mit Bildern verziert und zwar zum Theil in der Weise, dafs die Bilder, mit dem Kopfe gegen die Schrift gerichtet, auf der

[1]) [vielleicht quer über die Bahre gelegt, auf welcher bei feierlichen Umzügen die Schreine getragen zu werden pflegten, und an den Längsseiten derselben, also in leicht erkennbarer Weise, herunterhängend,] D. H.

Aufsenseite des Evangelienpultes gesehen werden konnten, während der Diakon auf der Innenseite das *Exultet* sang. Liegt es nun nicht nahe, anzunehmen, dafs man solche Bilder auf die Decke des Evangelienpultes übertrug. Das Bild des Jahres in seiner Beziehung auf Christus, das *A* und *Ω*, wie es unsere Stickerei zeigt, wäre demnach ein ganz passender Gegenstand für eine solche Decke gewesen, auf welcher dann in jedem Jahre die Jahreszahl angebracht werden konnte. Der Gebrauch, von dem Durand erzählt, ist zudem auch für unsere Gegend von Rupert von Deutz bezeugt. Er schreibt in seiner Liturgik: *De divinis officiis l. VI p.* 29 von der Osterkerze: *Cum ergo recte (cereus paschalis) humanitatis Christi similitudinem gerat, annus illi ab incarnatione ejusdem domini Christi consequenter inscribitur.*

Wenn man annehmen wollte, die Stickerei sei nicht nur den Reliquien als Schmuck beigegeben, sondern auch bei ihrer Ausstellung als Decke oder als Velum des zeigenden Priesters gebraucht worden, so bietet vielleicht der Hymnus *Exsultet orbis gaudiis* aus dem Officium der Apostel eine Erklärung. Die hl. Ewaldi waren Apostel der Sachsen, und auf sie konnte demnach der Hymnus Anwendung finden, dessen erste Strophe lautet:

Exsultet orbis gaudiis:
Coelum resultet laudibus:
Apostolorum gloriam
Tellus et astra concinunt.

Tellus und *astra* sind ja in den beiden Zierstücken dargestellt.

Köln. A. Ditges.

Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg.

Mit 5 Abbildungen.



Die Stiftung der Abtei Siegburg ist eng verknüpft mit den Streitigkeiten zwischen dem Erzbischof Anno II. von Köln und dem Pfalzgrafen Heinrich, welcher damals im Auelgau, herrschte. Als die kriegerischen Verwickelungen im Jahre 1061 mit der vollständigen Niederlage des Pfalzgrafen geendet hatten, ging Anno sofort daran, auf dem Siegberge, welcher ihm schon früher vom Pfalzgrafen geschenkt, dann aber wieder streitig gemacht worden war, ein Kloster zu errichten, welches dereinst sein Grab aufnehmen sollte.[1]) Eifrig wurde an dem Werke gearbeitet und am 22. Sept. 1066 die Kirche zu Ehren des hl. Michael eingeweiht. Die ersten Bewohner des neuen Klosters waren aus dem italienischen Benediktinerkloster Fructuaria genommen. Es sind vier ähnlich lautende Stiftungsurkunden vorhanden, aber keine ist datirt. Sie fallen jedoch nach Lacomblet sämmtlich in die Zeit von 1064 bis 1066.[2]) Anno gibt darin zunächst die Gründe an, welche ihn zum Klosterbau bewogen und zählt dann die Orte auf, welche er der neuen Stiftung zum Unterhalt zugewiesen.[3]) Dieselbe wurde am 15. Mai 1066 durch Papst Alexander II. bestätigt.[4]) Die junge Stiftung hatte sich der Gunst des Kaisers zu erfreuen; schon am 8. Oktober 1069 wurde ihr das Markt-, Zoll- und Münzrecht und am 4. Oktober 1071 die Strafgerichtsbarkeit verliehen.[5]) So war sie nach jeder Richtung hin gefestigt, als ihr Stifter und Gönner am 4. Dezember 1075 zu Köln aus dem Leben schied. Seine Leiche wurde der von ihm getroffenen Bestimmung gemäfs nach Siegburg überführt und dort in der Klosterkirche, an der Stelle, die er selbst gewählt hatte, beigesetzt.

In dem Bestande der jetzigen, im XVII. und XVIII. Jahrh. in edlen Verhältnissen errichteten Kirche ist von den baulichen Schöpfungen Anno's die Krypta in ihrem Haupttheile erhalten geblieben. Die dem vorigen Jahrhundert angehörigen Klostergebäude von Siegburg haben bekanntlich nach der im Anfang unseres Jahrhunderts erfolgten Aufhebung der Abtei lange Jahre hindurch als Irrenanstalt für die Rheinprovinz gedient. Für diesen Zweck durch Erbauung der rheinischen Provinzial-Irrenanstalten entbehrlich geworden, sind dieselben gegenwärtig zu Gefängnifszwecken nutzbar gemacht. Während die Abteikirche als Anstaltskirche ihrer

---

[1]) Aeg. Müller „Siegburg und der Siegkreis", I. Bd. (1858), S. 38 ff. — Ennen „Geschichte der Stadt Köln", I. Bd. (1863), S. 310 ff.

[2]) Lacomblet „Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins", I. Bd. (1840), Anm. zu Urkunde 202.

[3]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 202 u. 203.

[4]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 206.

[5]) Lacomblet a. a. O. Urkunde 213 u. 214.

gottesdienstlichen Bestimmung erhalten würde, war die Krypta von der Irrenhaus-Verwaltung zur Badeanstalt eingerichtet worden. Als solche befindet sie sich auch gegenwärtig noch im Gebrauch. Dem freundlichen Entgegenkommen der Gefängnifsverwaltung verdanke ich die Möglichkeit, die Stätte, an welcher der herrschgewaltige Erzbischof sein Grab gefunden, hier zur Darstellung zu bringen und damit zugleich die bisherigen ungenauen Angaben zu berichtigen. Dieselbe ist nicht, wie es bei Otte heifst, „eine angeblich fünfschiffige, in drei Apsiden schliesfende" Anlage[6]; sie besteht vielmehr, wie der Grundrifs, Fig. 1 zeigt, aus einem der Breite nach dreifach, der Länge nach siebenfach getheilten Querhause, dem sich nach Osten hin ein dreischiffiger Langbau anschliefst. Nur das erstere ist — abgesehen von den mit der Einrichtung der Badeanstalt verbundenen baulichen Aenderungen[7]) — im Wesentlichen in seiner ursprünglichen Gestalt auf unsere Zeit gekommen; dagegen hat der Osttheil bei dem Neubau der Kirche im XVII. Jahrh. eine in den Abbildungen durch Schraffur gekennzeichnete Verlängerung erhalten, welche den ehemaligen Ostabschlufs völlig beseitigt und von dem früheren Baubestande nur das Westjoch belassen hat.

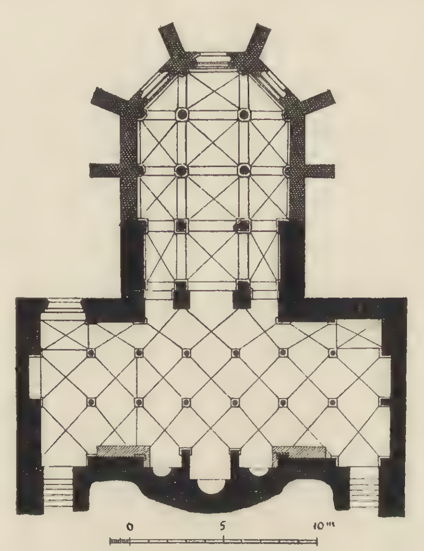


Fig. 1. Grundriss.

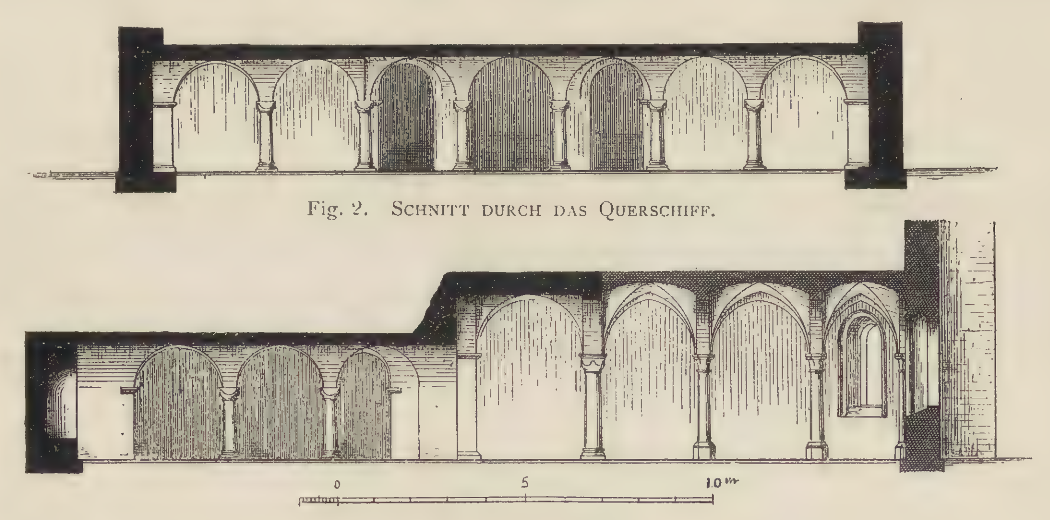


Fig. 2. Schnitt durch das Querschiff.

Fig. 3. Längenschnitt.

Ost- und Westtheil tragen das Gepräge zwei verschiedener, wenn auch wenig entlegener Zeiten; einer älteren Periode gehört der letztere, einer etwas jüngeren der erstere an. Dies bekunden die vorgeschrittenen Bauformen des Osttheils. Während im Westbau die roh gebildeten Kreuzgewölbe der

[6]) Otte „Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland" (1874), S. 211. Ebenso unrichtig ist es, wenn Aeg. Müller („Anno II." 1858, S. 133) nach einer „Beschreibung aus früherer Zeit" angibt, dafs die Krypta „nach Westen aus fünf Schiffen, mehr nach Osten aus drei Kapellen besteht".

[7]) Bei der Einrichtung der Krypta zur Badeanstalt hat man den Osttheil von dem Westtheil durch eine Mauer abgetrennt und so für beide Geschlechter gesonderte Räume gewonnen. Von den Säulen nach den Umfassungswänden hin sind Scheidewände errichtet; die so erhaltenen Badezellen sind von dem als Gang belassenen Mittelschiff aus zugänglich. Damals wird auch die Thür, welche sich gegenwärtig in der Ostmauer der Krypta befindet, angelegt worden sein. Das Profil ihrer Laibung stimmt genau mit denen der beiden seitlichen Fenster überein, und ist deshalb im Längenschnitt, Fig. 3, das Fenster wieder ergänzt worden.

Gurtbögen entbehren, treten diese im Ostbau vollständig ausgebildet auf, sogar die Schildbögen an den Wänden fehlen hier nicht. Dort setzen die Gewölbe auf Wandkonsolen auf, hier werden die Gurtbögen von regelrechten Wandpilastern aufgenommen. Auch die Säulen sind verschiedenartig ausgebildet. Die Sockel zeigen zwar ein ähnliches nach der attischen Basis gebildetes Profil und auch der Eckblätter entbehren beide; ebenso haben die Säulen in beiden Bautheilen ein ziemlich übereinstimmendes Verhältnifs. Dagegen weichen die Kapitelle, die beide die Würfelform zeigen, wie die unter Fig. 4 u. 5 mitgetheilten Abbildungen darthun, in ihrer Ausbildung wesentlich von einander ab. Während sie im Querhaus sich mehr der Halbkugel nähern und nur mit einem Bogenschild versehen sind, ist an den schlanker gebildeten Kapitellen des Ostbaues jede Würfelseite mit zwei Halbbögen besetzt. Unter diesen ist bei einem der Kapitelle in der Mitte auf der Kugelfläche ein erhaben vortretendes rautenförmiges Schild angearbeitet.[8])

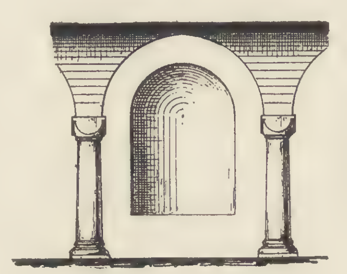


Fig. 4. System des Querhauses.

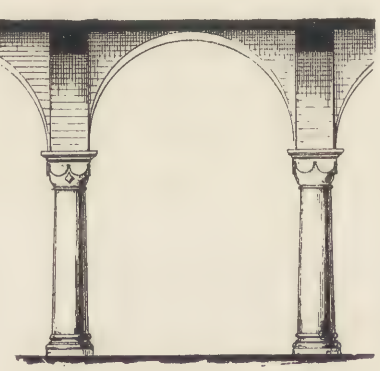


Fig. 5. System des Langhauses.

Auf eine weitere Beschreibung darf hier im Hinblick auf die Vollständigkeit der beigegebenen Zeichnungen wohl verzichtet werden. Zwei Punkte bedürfen indefs noch einer kurzen Besprechung: die Nischen in der Westwand des Querhauses und die Verbindung der Krypta mit der Oberkirche.

Die Nischenanordnung macht den Eindruck einer kleinen in drei Apsiden schliefsenden Kapellenanlage. Die beiden seitlichen Nischen beginnen 0,68 *m* hoch über dem Fufsboden, während die mittlere nur 0,57 *m* über demselben liegt. Als vollständige in der Halbkuppel geschlossene Nische erscheint nur die Mittelnische, die beiden anderen schneiden ohne Abschlufs in unschöner Weise in das Gewölbe ein. Mehr noch als bei den Seitennischen tritt die mittlere, auch in gröfseren Abmessungen hergestellte Nische mit ihrer Vorderfläche vor die Mauerflucht zurück; die Vergröfserung, welche der so gewonnene Vorplatz dann noch weiter durch die beiden seitlichen Wangenmauern erfährt, läfst ihn einem Altarraum nicht unähnlich erscheinen. Dafs er als Rest einer älteren Anlage, vielleicht der früheren Burgkapelle anzusehen ist,[9]) ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil er nach Westen gerichtet ist; eine Anordnung, welche an sich schon ungewöhnlich ist, gegen welche aber auch noch die Gestaltung des Bergplateaus spricht. Wenn man dagegen berücksichtigt, dafs von der Kirche naturgemäfs zuerst die Krypta zum gottesdienstlichen Gebrauche fertig gestellt war, und die Vollendung der Kirche dann noch einen gröfseren Zeitraum in Anspruch genommen haben wird, wenn man ferner bedenkt, dafs Anno häufig und gern in seiner Lieblingsstiftung zu Siegburg verweilte, und dort mit den Mönchen an dem klösterlichen Leben theilnahm, so erscheint es recht wohl möglich, dafs jene Nischen als Sitzplätze gedient haben und der Erzbischof von der Mittelnische aus dem Gottesdienste beiwohnte.[10])

[8]) In dem vorhandenen Baubestande findet es somit keinen Anhalt, wenn es in der „Beschreibung aus früherer Zeit" (Aeg. Müller „Anno II." S. 133) heifst: „Die Kapitäle der Rundsäulen sind theils einfache Würfel, theils auch finden sich einfache noch roh ausgearbeitete Thiergestalten darin angebracht; das vegetabilische hingegen fehlt noch ganz."

Von den Freskomalereien, mit welchen eben dieser Beschreibung zufolge die Kreuzgewölbe der Krypta ehedem geschmückt gewesen sein sollen, ist gegenwärtig nichts mehr zu erkennen.

[9]) Dafs der Berg mit Gebäuden bedeckt war, geht aus der ersten Stiftungsurkunde hervor, in welcher Anno ausdrücklich hervorhebt, dafs ihm der Berg *cum omni aedificatione* übergeben worden sei. (Lacomblet a. a. O. Urk. 202.)

[10]) In der Westwand der Stiftskirche zu Gandersheim ist noch jetzt auf der Empore eine Wandnische vorhanden, welche als Sitz der Aebtissin bezeichnet wird.

Mauernischen, welche als Sitzplätze gedient haben, befinden sich auch auf den Emporen der Michaels-

Von den Treppen ist gegenwärtig nur noch die nördliche erhalten, das ehemalige Vorhandensein der südlichen aber noch wohl zu erkennen. Dieselben führen von den Seitenschiffen aus zur Krypta hinunter.

Die geschichtlichen Ueberlieferungen, welche die Erbauung der Siegburger Kirche dem heil. Anno zuweisen, finden einen weiteren Anhalt in dem Vergleich mit anderen Annonischen Bauten. Der 1066—1069 errichtete Westtheil der Gereons-Krypta zu Köln zeigt z. B. dieselbe Gewölbeanordnung wie Siegburg; es treten hier aber schon Wandpilaster auf, die in dem um 1061—1064 erbauten, also etwas älteren Westtheil der Siegburger Krypta noch fehlen. Für die Zeitstellung des östlichen Bautheils fehlt ein bestimmter Anhalt. Berücksichtigt man, dafs die hier auftretenden Gurtbögen auch schon in früheren Bauten vorkommen (z. B. Essen 1051, Werden 1059), dafs auch die Kapitellbildungen nicht so sehr aus der Linie fallen, so würde hierin kein Hindernifs zu erblicken sein für die Planeinheitlichkeit der Anlage, also für die Erbauung auch dieses Theiles zu Annonischer Zeit. Dagegen spricht aber immerhin der Umstand, dafs die Gereons-Krypta keine Gurtbögen aufweist, und ebenso die gequälte Verbindung zwischen Ost- und Westtheil der Krypta; es erscheint auch nicht recht annehmbar, dafs ein und dieselbe Zeit an einem Bauwerk von verhältnifsmäfsig kleiner Ausdehnung sich so abweichender Formen und Konstruktionen bedient haben sollte. Für wahrscheinlicher ist es deshalb zu halten, dafs die Kirche ursprünglich nur mit einer halbrunden sich unmittelbar an das Querschiff anschliefsenden Apsis versehen war, deren spätere Erweiterung nach Osten dann auch den Umbau des unter ihm belegenen Kryptentheils zur Folge hatte. Die starken Trennungspfeiler würden bei dieser Annahme ihre Erklärung darin finden, dafs sie bestimmt waren, den Schub der durch den Abbruch der Apsis ihres Widerlagers beraubten Gewölbe im Westtheil der Krypta aufzunehmen. Es fehlt jeder Anhalt für die Zeit, in welcher dieser Erweiterungsbau vorgenommen ist. Nach seiner ganzen Formgebung wird derselbe um 1100 anzusetzen sein; vielleicht gehört er aber schon einer etwas früheren Zeit an und steht im Zusammenhang mit den baulichen Aenderungen, welche durch die Ueberführung und Beisetzung des heil. Anno hervorgerufen sein mochten. In Bezug auf den Chorabschlufs dieses Erweiterungsbaues mangeln, da derselbe durch den Bau des XVII. Jahrhunderts in Wegfall gekommen ist, ebenfalls weitere Anhaltspunkte. Da man indefs den Osttheil der Krypta aus den dargelegten Gründen als einen zu romanischer Zeit erfolgten Erweiterungsbau anzusehen berechtigt ist, so wird man annehmen dürfen, dafs sich dieser seinen Hauptzügen nach in dem jetzigen Bau wiederspiegelt.

Als Bautheile des XVII. Jahrhunderts kennzeichnen sich auch die im Grundrifs der Krypta an ihrer Westwand sich zeigenden und durch lichtere Schraffur hervorgehobenen Mauerverstärkungen; sie dienen den beiden östlichen Schiffspfeilern des Neubaues als Unterlage.

Münster. W. Effmann.

kirche zu Hildesheim (Mithof „Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen", 3. Bd. 1875, S. 127).

Bei Annahme einer Stufe, die früher oder bei Anlage der Badewannen beseitigt sein wird, sind die Siegburger Nischen in gleicher Weise zu Sitzplätzen geeignet.

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland.

I.



Nachdem die kirchliche Kunst (mit alleiniger Ausnahme der religiösen Malerei, die gerade wieder zu neuem Leben erwacht war) in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nach Inhalt und Form bis auf die tiefste Stufe herabgesunken war, gelang es endlich der romantischen Bewegung, sie mit Erfolg hinzuweisen auf ihre ruhmreiche Vergangenheit im Mittelalter. Von dem Interesse und der Bewunderung für dessen Schöpfungen (namentlich für die gothischen Dome), bis zu dem Vorschlage, diese als Vorbilder zu betrachten, war der Weg nicht weit. Was begeisterte Forscher empfahlen, wurde von einflufsreichen Interessenten gewürdigt und gefördert, von strebsamen Künstlern verstanden und ausgeführt. Auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst, auch der Plastik und Malerei, nicht zum wenigsten auf dem der Goldschmiedekunst, begann jetzt zunächst die Gothik mafsgeblich zu werden wie für hervorragende Künstler so

für kleinere Meister. Dafs viel Unvollkommenes und Unverständiges, manch' Einseitiges und Thörichtes produzirt wurde, lag in der Natur der Sache. Hier wurde das Nebensächliche betont, dort das Schematische gepflegt, das eine wie das andere mifsverstanden; hier artete der Nachahmungstrieb in Verknöcherung, dort die Sucht nach Originalität in allerlei Willkürlichkeiten aus. Manches von dem, was im ersten Eifer geschaffen wurde, verdient noch jetzt Anerkennung, fast aus Allem aber spricht ernstes Streben und guter Wille.

Wenn man nach diesen achtungswerthen und verheifsungsvollen Anfängen heute, da seitdem ungefähr ein halbes Jahrhundert vergangen ist, nach den Fortschritten fragt, die inzwischen auf diesem Wege des Anschlusses an die mittelalterlichen Kunsterzeugnisse gemacht worden sind, so wird die Antwort auf diese Frage keine sehr befriedigende sein. Freilich sind auf einzelnen Gebieten, z. B. dem der Glasmalerei- und Eisenschmiede-Kunst, auch die allgemeinen Fortschritte ganz unverkennbar und sehr erfreulich; freilich sind einzelne Künstler, zumeist solche, welche den Anfängen der Bewegung näher gestanden, auf dem längst betretenen Pfade mit grofser Konsequenz und mit reichem Erfolge fortgeschritten, — fortdauernde glänzende Beweise für die Richtigkeit des Weges. Leider sind aber diese Fortschritte nicht so allgemein, wie sie höchst erfreulicherweise auf anderen Gebieten konstatirt werden können, z. B. auf dem der Kirchenmusik, die jetzt fast in ganz Deutschland nach einheitlichen Grundsätzen im alten Geiste wieder gepflegt wird. Wie Vieles fehlt an dieser Einheitlichkeit der Grundsätze und der Ausführung noch auf den anderen Kunstgebieten! Wie oberflächlich sind da vielfach die Anschauungen, wie getheilt die Meinungen, wie willkürlich die Bestrebungen, wie unbedeutend die Leistungen!

Eine Verständigung ist da nicht nur nothwendig, sondern auch dringlich. Ihr mufs aber eine Prüfung der Hauptmängel vorausgehen, an welchen die gegenwärtige kirchliche Kunstthätigkeit in Deutschland leidet. Diese Prüfung ist weder eine leichte, noch eine dankbare Aufgabe. Wenn sie aber mit bestem Wissen und Gewissen, mit aller Mäfsigung und Objektivität nur im Interesse der Wahrheit versucht wird, dann darf dieser Versuch auf das Vertrauen rechnen, welches hier für die Verständigung nicht entbehrt werden kann. Die Mängel liegen ohne jeden Zweifel auf beiden Seiten, auf derjenigen der Besteller, wie auf jener der Künstler.

Zu den Bestellern zählen in erster Linie die Geistlichen, sodann die Kirchenvorstände, in gewissem Sinne anch die Oberhirten. —

Die letzteren, um mit diesen zu beginnen, haben wie das Recht, so die Pflicht, über die kirchliche Kunstthätigkeit in ihren Sprengeln zu wachen und zwar nicht blofs, indem sie Unkirchliches ausschliefsen, sondern auch indem sie den richtigen Kunstanschauungen in Theorie und Praxis, in Wissenschaft und Leben Eingang und Geltung zu verschaffen suchen. Einen allgemein gültigen und mafsgeblichen Kanon dieser Grundsätze gibt es nun freilich nicht und es kann sogar auf dem kirchlichen Kunstgebiete in dem einen Lande etwas zulässig sein, was in anderen Ländern, die eine wesentlich andere Kunstentwickelung durchgemacht haben, beanstandet, ja bekämpft werden mufs. So ist z. B. die sogen. Renaissance in Italien, wo sie aus nationalen Verhältnissen herausgewachsen ist, ganz anders, viel milder zu beurtheilen, als in Deutschland, wo sie vielmehr den nationalen Stil (wenn auch nicht nach der Intention aller Betheiligten) tendenziös und gewaltsam verdrängen sollte. Es kann also nicht die Aufgabe der Gesammtkirche sein, eine gewisse Richtung zu privilegiren, einen bestimmten Stil vorzuschreiben. Wohl aber dürften vielleicht die Bischöfe eines Landes sich in dieser Hinsicht über gewisse Grundsätze verständigen und ihre Geistlichen mit bestimmten Anweisungen versehen können. Die Mittel, über welche sie zu diesem Zwecke verfügen, sind ja mannigfach: Eigene, klare und zweifellose Stellung den verschiedenen Richtungen und Schulen gegenüber unter stetigem Hinweis auf die Bedeutung des Mittelalters und seiner Kunstschöpfungen; Unterweisung ihrer Alumnen an den Universitäten und in den Seminarien durch ernstlich vorgebildete zuverlässige Dozenten; Gründung von aus Geistlichen und Laien bestehenden Kunstgilden mit möglichst auf das Praktische gerichteten Bestrebungen; Beeinflussung der Neubauten und Restaurationen, wie sämmtlicher Anschaffungen durch eine wohlunterrichtete, zielbewufste, einheitlich wirkende Kommission; Einrichtung, wenigstens Förderung einer in bestimmter Richtung sich bewegenden mit den besten Werkstätten eng verbundenen

Kunstschule, der ein bischöfliches Museum als Sammlung guter Vorbilder und praktischen Illustrationsmaterials zur Seite stände.

Wenn diese Veranstaltungen in einer Diözese getroffen sind, wenigstens die eine oder andere derselben, so sind damit freilich noch nicht auf einmal die Ansprüche geregelt, welche die Besteller im Sinne der kirchlichen Vorgesetzten an die Künstler zu richten haben; aber diese Ansprüche werden doch bald eine richtigere und einheitlichere Gestalt anzunehmen anfangen, (gegenüber dem für alle Betheiligten unbehaglichen, für die Kunst so verderblichen Wirrsal, welches gegenwärtig auf diesem Gebiete vielfach herrscht), zunächst auf Seite der Besteller, also des Klerus, der Kirchenvorstände und der mit ihnen konkurrirenden Privaten, denen aber der Geistliche nicht zu viel Einflufs gestatten darf, selbst wenn sie als Stifter erscheinen.

Bei diesen allen begegnet man nämlich nicht selten dem Versuche, den Künstler ihrer Wahl in Bezug auf den ihm zur Ausführung übertragenen Gegenstand zu beeinflussen, nicht nur in der Auffassung und im Stil, in der Darstellung und Gestaltung, sondern sogar bis in manche Einzelheiten der Ausführung. Würde man sie nach der Qualifikation zu diesen Anforderungen fragen, so würden sie sich in der Regel nur auf ihren individuellen Geschmack, auf ihre Velleïtäten zu berufen vermögen, die in der Anlage und Einrichtung des eigenen Hauses ungestört sich entfalten mögen, aber nicht im Bau und der Ausstattung des Gotteshauses, für welche es ganz bestimmte Grundsätze und Traditionen gibt, also auch Vorschriften geben mufs. Jene sind nur denjenigen hinreichend bekannt, welche sich in ernstem Studium lange Zeit hindurch mit ihnen beschäftigt haben, und dafs dieses Studium nicht auf der Oberfläche liegt, selbst nicht in der Bekanntschaft mit dem einen oder anderen Buche, beweist allein schon der so kleine Kreis der kompetenten Beurtheiler gegenüber der so grofsen Schaar der bezüglichen Interessenten und Mitsprecher. Befremden mufs schon die Zuversicht, mit welcher ohne hinreichenden Einblick der Stil ausgewählt, seine Formen mit Ausschlufs oder willkürlicher Abänderung der herkömmlichen festgestellt werden; befremden mufs die Sicherheit, mit welcher ohne Rücksicht auf die Tradition, welche doch in der Kirche überhaupt und vornehmlich auf dem Kunstgebiet eine grofse Berechtigung hat, die Dispositionen getroffen, die Bilderkreise festgesetzt werden. Einen besonderen Grad der Kühnheit nehmen diese Versuche an, wenn sie so weit gehen, dem Künstler Vorschriften zu machen in Bezug auf die Behandlung des Ornamentes und der Figuren, in der Regel natürlich im Sinne des Naturalismus, welcher dem blofs natürlichen Geschmack am nächsten liegt und kein Nachdenken erfordert. Tüchtige Meister lassen sich freilich so weitgehende Einmischung nicht leicht gefallen, nehmen wenigstens von ihr keine Notiz; aber die breite Masse der Schwächlinge und der Anfänger ist in der Regel zu allen Konzessionen bereit, sie arbeitet nicht blofs — eine Anmafsung ohne Gleichen — in allen Stilen, sondern auch in allen Abarten derselben, rein auf Bestellung. Auf diese Weise gelangen zu künstlerischen Aufgaben manche Arbeiter, die kein hinreichendes Talent besitzen, manche, die keine Werkstatt durchgemacht haben, wenigstens keine ordentliche, oder ihr zu früh sich entzogen, um vor der Zeit selbständig zu werden, in der Regel mit Hülfe des einen oder anderen Gönners. Unter der Leitung eines tüchtigen Meisters würden Manche in ihrem Interesse, wie in dem der Kunst, höchst brauchbare Gehülfen sein, welche als ihre eigenen Führer selbst mittelmäfsigen Anforderungen nicht zu genügen vermögen. Auch fehlt es nicht an auf ihrem Gebiete leistungsfähigen Handwerkern, welche sich, dem Zuge der Zeit folgend, von ihrer Begabung als reine Autodidakten auf das Glatteis der Kunstproduktion verlocken lassen, und weil sie auch hier Beschäftigung finden, immer weiter produziren, oft mit anerkennenswerther technischer Fertigkeit, aber auch mit noch gröfserer Dilettantenhaftigkeit. Nicht blofs alle kleineren Städte, sondern auch die meisten Dörfer haben solche Emporkömmlinge als Kunstschreiner, Kunstschlosser, selbst Maler aufzuweisen, denen manche Besteller glauben nur eine gute „Zeichnung", meistens nur ein entlehntes Muster, liefern zu brauchen, um ihnen die wichtigsten und schwierigsten Aufträge anvertrauen zu dürfen. Manche Eisengitter, gar Kommunionbänke und Altäre, selbst Wandgemälde legen in allen möglichen und unmöglichen Stilarten und -Unarten Zeugnifs ab von dem allerbesten Wollen aber auch von unzulänglichem Können. Total unverstandene Architekturen, unglaubliches Ornament, schreckliche Figuren! Diejenigen aber, die so etwas fördern, zunächst nur aus Nächstenliebe und Theilnahme, um

nicht zu sagen aus Mitleid, dann aber auch der Wohlfeilheit wegen, erweitern nur den Kreis der Kunstdilettanten auf Kosten der wirklichen Künstler und Kunsthandwerker, die ohnehin schon auf sehr einfache Lebensverhältnisse angewiesen, auf diese Weise genöthigt werden, im Kampfe um's Dasein auf das Niveau der Mindestfordernden herabzusteigen und damit auf die abschüssige Bahn.

Der verwerfliche Grundsatz unserer Tage: „Billig und schlecht" hat nämlich sogar in das Heiligthum, welches doch am sichersten dagegen geschützt sein sollte, vielfachen Eingang gefunden; und mancher für den Schmuck des Hauses Gottes begeisterte Pfarrer bemifst den Umfang seiner Verdienste an der Zahl, nicht an der Qualität, der von ihm darin eingeführten Gegenstände. Wenn er, vielleicht mit grofser Mühe, ein Sümmchen für bezügliche Anschaffungen zusammengebracht hat, drängt es ihn, möglichst Vieles dafür zu begehren. Obwohl der Betrag kaum genügt für die Beschaffung eines neuen Altars, soll auch noch eine neue Kommunionbank oder wenigstens eine Kredenz herausgewonnen werden, und wenn es gelingt, was wohl immer der Fall ist, auch unter diesen erschwerenden Umständen einen bereiten Bildhauer zu finden, so wird dieser wahrscheinlich zur Klasse derjenigen gehören, die mehr oder weniger ihren Beruf verfehlt haben. Am kläglichsten erscheint in solchen Fällen die Ausrede, als ob es für kleinere und ärmere Kirchen, zumal auf dem Lande, minder auf die Ausführung, wenigstens auf die künstlerische, ankomme. In dieser Hinsicht darf zwischen Stadt und Land kein Unterschied zugestanden werden. Wer nicht die Mittel hat, oder zu beschaffen vermag, um reiche und kostbare Kirchenmöbel zu bestellen, der begnüge sich mit einfachen (für welche das Mittelalter Vorbilder, wenigstens Motive in hinreichender Zahl zurückgelassen hat), aber würdig, solid und stilgerecht müssen sie unter allen Umständen sein. Wem die Verhältnisse nicht gestatten, figürliche Fenster in Auftrag zu geben, der begnüge sich mit ornamentalen, welche jenen in ihrer Art durchaus ebenbürtig sind, wenn sie den zahlreichen mittelalterlichen Mustern nachgebildet resp. von tüchtigen Meistern bezogen werden. — Letztere wollen und müssen aber zur Vollendung ihrer Arbeiten Zeit haben und es ist sehr unverständig, sie ihnen allzu kurz zu bemessen und allzu grofse Hast aufzunöthigen, wie dieses so oft und meistens ohne jede Noth geschieht. Unter solchem Unverstande haben am meisten die Goldschmiede und Bildhauer zu leiden, (welche nicht selten für das nächste Fest in Bewegung gesetzt werden), noch viel mehr natürlich ihre Schöpfungen selber, denen alsdann die Merkzeichen der Uebereilung nicht fehlen können. In eine kurze Spanne Zeit die Beschaffung einer ganzen Kircheneinrichtung zusammenzudrängen, erscheint nur dann zulässig, wenn die Mittel in reichster Fülle vorhanden und die besten Künstler zur Verfügung sind. Aber selbst in diesem gewifs höchst seltenen Ausnahmefalle möge den Nachfolgern, möge den Generationen das ehrenvolle und auch seelsorglich so bedeutsame Privileg, an der Ausstattung ihres Tempels mitzuwirken, nicht zu sehr verkümmert werden. Man belasse ruhig die alten Inventarstücke, selbst wenn sie in die neue Umgebung nicht mehr zu passen scheinen, bis man etwas wesentlich Besseres, durchaus Korrektes an ihre Stelle zu setzen vermag, ja man bescheide sich lieber, selbst auf Jahre hinaus, mit provisorischen (sei es aus neuem Material in den einfachsten Formen gewonnenen, sei es, was sich oft noch viel mehr empfiehlt, aus alten Gegenständen zusammengestellten) Einrichtungen, als dafs man definitive schaffe, welche nur das Gepräge des Kärglichen und Unvollkommenen an sich tragen.

Vollkommene Leistungen, insoweit überhaupt von ihnen die Rede sein kann, sind natürlich nur von den ersten Meistern zu erwarten, auf die gewifs recht energisch hingewiesen werden mufs, für die aber in keiner Form irgend ein Monopol geschaffen werden darf. Ein solches würde diesen selber nicht nützen, da es ihnen die so nöthige Ruhe und Sammlung nehmen, sie in die Hetze, in das Schablonenwesen, auf die Dauer gar in den Massen- und Fabrikbetrieb hineindrängen könnte. Noch weniger wäre damit den untergeordneten Kräften gedient, die nur durch Aufträge und beständige Beschäftigung sich zu vervollkommnen vermögen und diese verdienen, wenn anders sie ordentlich vorgebildet, wenigstens noch bildungsfähig und strebsam sind. Am allerwenigsten aber würde ein solches Monopol der Kunst selber von Vortheil sein, die nur in edlem Wettstreite sich zu entfalten vermag. Gerade die Werkstätten und deren Konkurrenz, sagen wir lieber die Anregung, welche sie sich gegenseitig bieten in der freien Bethätigung ihrer Kräfte, sind der Boden,

auf dem, wenigstens unter den gegenwärtigen Verhältnissen, die edle Pflanze der Kunst am besten und erfolgreichsten gedeiht. Wer ihnen Aufgaben stellt oder Aufträge schafft ohne unverständige Bevormundung, zählt zu den Förderern der christlichen Kunst.

Defswegen wird auch im Allgemeinen den Bestellern nicht anzurathen sein, Mittelglieder zwischen sich und den Werkstätten einzuschieben. Als solche sind in gewissem, nicht mifszuverstehendem, Sinne schon die Architekten zu betrachten, insoweit sie sich nicht auf die baulichen Angelegenheiten beschränken, erst recht aber die Fabrikanten, Grossisten, Lieferanten, der ganze gröfsere Geschäftsbetrieb. Dieser hat in Deutschland allerdings noch nicht die bedenkliche und verwerfliche Gestalt angenommen, wie vielfach in andern Ländern, z. B. in Oesterreich und Ungarn, wo stellenweise sogar der Paramentenhandel zum höheren Hausirgeschäfte heruntergewürdigt ist; aber auf die Errichtung einer Warnungstafel kann und darf auch hier nicht ganz verzichtet werden.

Was die Architekten anbetrifft, so soll gewifs nicht verschwiegen werden, dafs ihre Mitwirkung auch den andern Kunstzweigen, besonders den Bildhauern, Goldschmieden, Schlossern mannigfach förderlich und heilsam gewesen ist. Das war namentlich in den ersten Jahren, vielleicht sogar Jahrzehnten der neuen Kunstbewegung der Fall. Der Umstand, dafs damals eine viel gröfsere Anzahl dieser Kunsthandwerker, als heute, gar nicht oder nicht hinreichend zu zeichnen, zu entwerfen verstand (des öfteren unbeschadet ihrer spezifischen Fertigkeit), mag die Architekten zur Anfertigung mancher Entwürfe getrieben haben. Unter diesen sind einzelne ohne Zweifel eine wahre Bereicherung des bezüglichen Formenschatzes, wenn es nämlich dem einen oder anderen Architekten gelungen ist, auf Grund nicht gewöhnlichen Talents und noch ungewöhnlicheren, gerade auf dieses Gebiet ausgedehnten Studiums, mustergültige Pläne zu Kirchenmöbeln, liturgischen Gefäfsen u. s. w. zu schaffen. So viel aber dürfte feststehen, dafs viele Architekten den bezüglichen Künstlern manche ungeeignete Entwürfe unterbreitet haben, denen man es in der Regel leicht ansieht, dafs sie aus den Steinarchitektur-Formen herausgewachsen oder willkürlich zusammengebaut, nicht aber aus der Vertrautheit mit den Stilgesetzen des betreffenden Materials hervorgegangen sind, welches derjenige am besten kennen mufs, der sich am meisten mit ihm beschäftigt. Dafs mit dem Baumeister einer Kirche die Künstler, die sie auszuschmücken berufen werden, Rath pflegen, um für ihre Erzeugnisse in der Unterordnung unter, in der Eingliederung in die Bauformen die beste Wirkung zu erzielen, wird ebenso sehr die Regel bilden müssen, als es Ausnahme bleiben soll, dafs die Baumeister den Künstlern die Pläne liefern. Nicht selten würde andernfalls auch eine Verkümmerung der Ausstattung zu Gunsten des Baues, wie der Verzicht auf die Mitwirkung der besten Künstler die Folge sein, welche erfahrungsgemäfs von den meisten Architekten viel weniger herangezogen zu werden pflegen, als die kleineren in Bezug auf die Formen und Preise viel nachgiebigeren Meister.

Viel unbedingter und eindringlicher noch werden die Besteller vor der Fabrikwaare zu warnen sein, deren Bezug so bequem, weil sie in der Regel fertig zu haben ist, keinerlei Kopfzerbrechen erfordert, auf den leichten und seichten Geschmack berechnet ist und für den Augenblick als eine Ersparnifs erscheint, obwohl sie in Wirklichkeit, wie alle unsoliden Anschaffungen, nur Verschwendung ist. Vielfach von unzulänglichen Arbeitern nach mangelhaften, stereotypen Zeichnungen, oft auch in zweifelhaftem Material und dürftiger Technik massenweise, also ganz schablonenhaft angefertigt auf Betreiben eines Geschäftsmannes, der gewöhnlich kein Arbeiter, noch weniger Künstler ist und neben dem Gewinne kaum höhere Interessen kennt, ist diese Waare durchweg ungeeignet für das Heiligthum, welches der Regel nach für die Stelle berechneten, daher originell behandelten, kunstgerechten und soliden Schmuck verlangt, ernst aufgefafste und durchgeführte, nicht süfslich empfundene verwässerte und verwaschene Gegenstände, mit denen fromme Frauen oder Jungfrauen ihr „Kapellchen“ zieren mögen, aber nicht Diener des Allerhöchsten dessen Wohnung. Von dieser Schwelle mufs alle Täuschung, aller Flitterkram fernbleiben und selbst Armuth und Dringlichkeit vermögen ihn nicht zu rechtfertigen. Wenn in anderen Ländern, z. B. Frankreich, kirchliche Einrichtungsgeschäfte eine Art von Bürgerrecht erlangt haben, so mögen eigenartige Verhältnisse, wie der Massenbezug für die Missionen dort als Entschuldigung dienen, obwohl ein Gang durch diese „Magasins“ mit ihren zwar wohlfeilen, aber durchweg auch charakterlosen und unsoliden

Fabrikerzeugnissen unmöglich begeistern und zur Nachahmung reizen kann. Geschäfte, welche die kleineren Gebrauchsgegenstände in der Kirche, zu denen auch Paramente gezählt werden mögen, dem Käufer in Auswahl anbieten, müssen, wenn sie gebilligt, gar angerathen werden sollen, auf andere Grundlagen gestellt werden, als die meisten der vorhandenen. Ein geeigneter, richtig geschulter Künstler müfste an der Spitze eines solchen Unternehmens stehen, dem auch der Beistand einer Art von Aufsichts-Kommission nicht ganz fehlen dürfte, damit die Produkte und Verkaufsobjekte in ihren Eigenschaften nicht ausschliefslich oder auch nur vornehmlich von den Anschauungen und Neigungen des Publikums bestimmt und beherrscht, damit die idealen Interessen nicht durch die merkantilen vollständig absorbirt werden. H.

Bücherschau.

Die Revue de l'art chrétien bringt in ihrer letzten (IV.) Lieferung dieses Jahres eine Erklärung ihres Redaktions-Komites, welche schon für das folgende Jahr mehrfache Verbesserungen (ohne Preis-Erhöhung) ankündigt. Dieselben sollen in der Erweiterung des Kreises der Mitarbeiter, in einer noch gröfseren Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Klerus, in der Vermehrung der Illustrationen, endlich in einer kürzeren Erscheinungsfrist der Lieferungen bestehen, deren in Zukunft jeder Jahrgang sechs Nummern umfassen wird. Wir begrüfsen mit aufrichtiger Freude diese Entschliefsungen unserer älteren Kollegin im Nachbarlande, mit der uns die Gleichartigkeit der Ziele, Bestrebungen und Interessen so enge und freundschaftlich verbindet. Auf 32 Jahre ihres Bestehens, auf eine Reihe von 39 stattlichen Bänden kann sie zurückschauen mit dem erhebenden Bewufstsein, der Sache der christlichen Kunst in Wissenschaft und Leben die gröfsten Dienste geleistet zu haben, zunächst in Frankreich und Belgien, aber auch in unserem Vaterlande. Die letzte Serie, vor 7 Jahren unter der Leitung des so verdienstvollen Künstlers und Kunstforschers Jules Helbig zu Lüttich in neuem Verlage und neuem Formate begonnen, reiht sich den vorhergehenden auf's würdigste an, und die bevorstehenden Erweiterungen sind der beste Beweis auch für den äufseren Erfolg. Möge er wachsen mit der Ausdehnung und möge es uns vergönnt sein, Hand in Hand mit unserer Genossin zu pflegen und zu fördern die Kunst im Dienste Gottes, der Kirche, der Gesellschaft! Die Redaktion.

Die kirchliche Leinwandstickerei. Musterblätter im romanischen und gothischen Stile von Heinrich Anselm Versteyl, Pfarrer. 3 Lieferungen. Preis M. 13,—.

Die heiligen Monogramme. Fünfzehn Blätter nach älteren Mustern, gezeichnet und erläutert von Heinrich Anselm Versteyl. Preis M. 3,—. Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.

Wohl kein Gebiet der Kunstthätigkeit hat in den letzten fünfzehn Jahren durch Vorlage guter alter Muster eine so erfolgreiche Förderung, weil eine so glückliche Umgestaltung, erfahren, als die Leinwandstickerei. Dank den fleifsigen Händen, welche aus Deutschland, vielmehr noch aus dem weit ergiebigeren Italien, aus Slavonien, von den griechischen Inseln u. s. w. die vortrefflichen Muster, vornehmlich des XV. und XVI. Jahrhunderts, gesammelt und durch korrekte Abbildungen den weitesten Kreisen, vor Allem der Damenwelt zugänglich und durch Beschreibungen wie Anweisungen verständlich gemacht haben, erhält die Leinwand durchweg wieder den Schmuck, der ihr entspricht und gebührt. Der engste Anschlufs an die zum gröfsten Theile höchst nachahmenswerthen alten Vorbilder hat diesen so glücklichen wie umfassenden Erfolg herbeigeführt, der zunächst dem Hause, dann aber auch der Kirche zugute gekommen ist, insofern sie aus dem allgemeinen Formenschatze schöpfen durfte, der ja eigentlich von ihr stammt. Aber auch auf spezifisch kirchliche Muster konnte und wollte sie nicht verzichten. Der Verfasser der vorstehenden Werke hat das grofse Verdienst, den Kreis dieser Muster in sehr umfassender Weise erweitert und durch erklärende Bemerkungen verständlich gemacht zu haben, die nicht blofs eine erhabene Auffassung der liturgischen Gebrauchsgegenstände, sondern auch ein tiefes Verständnifs des mittelalterlichen Ornamentes, wie der Nadeltechnik bekunden. Man merkt dem Verfasser von Lieferung zu Lieferung den Fortschritt in der Erkenntnifs wie in der Darstellung der Formen an, und die zuletzt erschienenen „heiligen Monogramme" bezeichnen den Höhepunkt seiner Leistung. In ihr behauptet überall die Spitze, was am engsten an alte Vorbilder sich anlehnt, sowohl in der Komposition wie in der Linienführung. Wenn letztere stellenweise etwas ängstlich und unbestimmt, nicht hinreichend kräftig und die Unterschiede in der Linienstärke markirend erscheint, so wird die Ausführung von selbst manche solcher Mängel ausgleichen. Für eine neue Auflage würde sich eine noch viel gründlichere Ausbeutung des bezüglichen alten Formenschatzes empfehlen, als sie in den „Monogrammen" bereits erfolgt ist, auch eine noch etwas eingehendere technische Anleitung, wie sie namentlich den von der Redaktion der „Modenwelt" besorgten Veröffentlichungen zum grofsen Vorzuge gereicht. S.

Die „Geschichte der deutschen Kunst" von W. Lübke hat mit der 20. Lieferung ihren Abschlufs gefunden. Anschaulichkeit und Verständlichkeit zeichnen das sehr inhaltreiche (965 Seiten Text und 675 Illustrationen umfassende) Buch aus, in welchem man leider vereinzelten Vorurtheilen begegnet. Der beigefügte Ueberblick über die gegenwärtige Kunstthätigkeit in Deutschland dürfte, obwohl unvollständig, manchem Leser willkommen sein.

Abhandlungen.

Frühgothische gestickte Stola und Manipel im Domschatze zu Xanten.

Mit Lichtdruck (Tafel XVI).

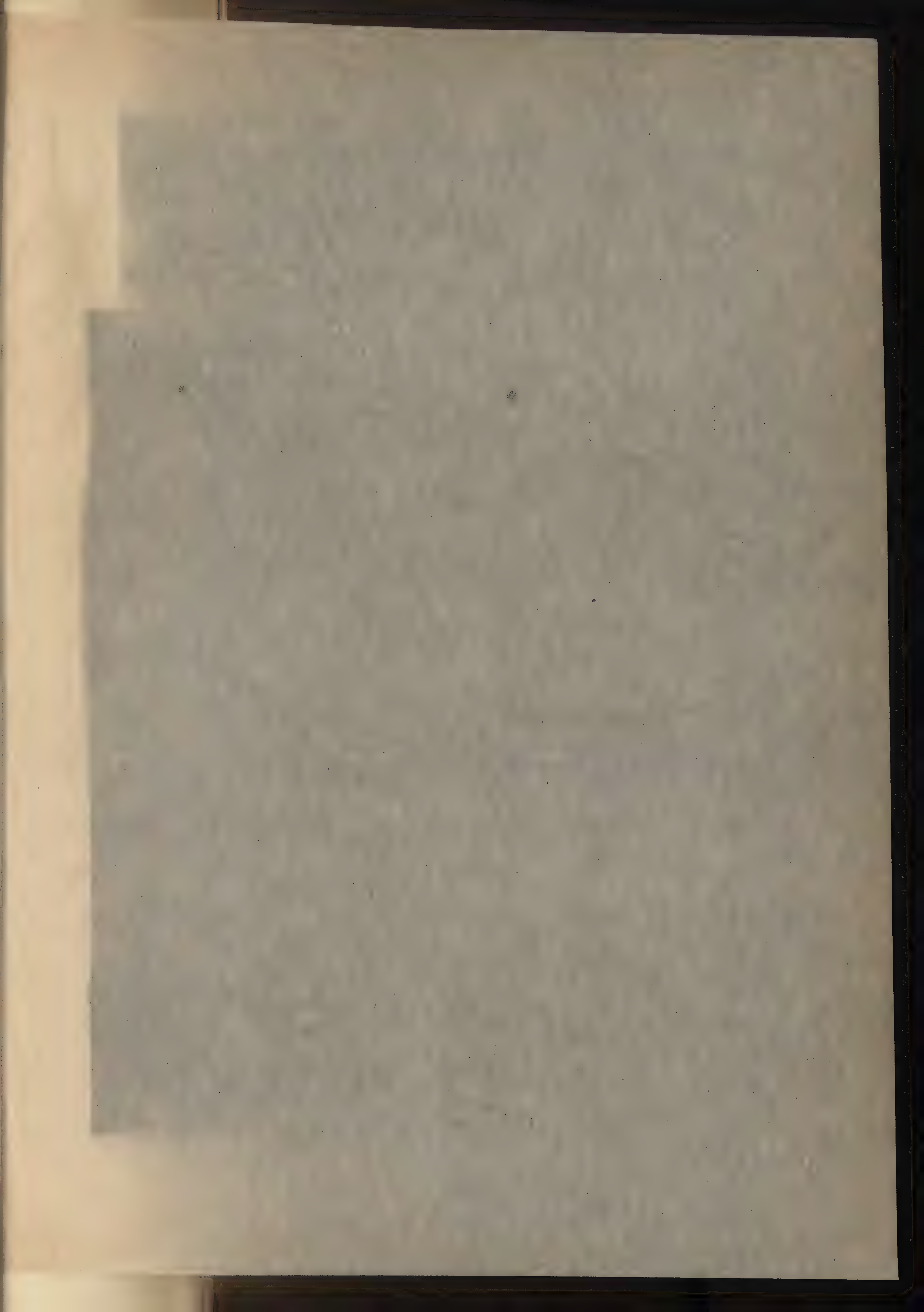
Stola und Manipel werden in den mittelalterlichen Schatzverzeichnissen fast immer nur zusammen angeführt, ein Beweis, dafs sie zur Kasel (resp. Dalmatik) gehörten und mit ihr gebraucht zu werden die Bestimmung hatten. Dem Umstande aber, dafs die Stola vielfache Verwendung auch aufserhalb der heil. Messe findet, also stärker in Anspruch genommen werden mufste als die Kasel, ist es wohl vornehmlich zuzuschreiben, dafs von dieser sich eine gröfsere Anzahl alter Exemplare erhalten hat, als von jener. In der That dürfte, was sich an romanischen Stolen in Kirchenschätzen oder Sammlungen noch vorfindet, kaum ein Dutzend betragen und bei den meisten derselben ist ihre Erhaltung nur dem Umstande zu danken, dafs sie von einem Heiligen herrühren oder mit ihm in Verbindung gebracht, mithin als Reliquien betrachtet und behandelt wurden. Wohl die älteste, zugleich eine der kostbarsten derselben ist diejenige, welche (gemäfs der Inschrift) der Bischof Fridestan von Winchester († 931) anfertigen und auf die Gebeine des heil. Cuthbert legen liefs, dessen Namen sie deswegen trägt. Die eingestickten Heiligenfiguren, die sie schmücken, stehen übereinander unter ganz dekorativ behandelten Baldachinen. — Die Stola des heil. Bernulphus von Utrecht († 1056) zeigt in einer Länge von 274 *cm* (ohne die Fransen) bei einer Breite von 8 *cm* eine ganze Reihe neutestamentlicher Darstellungen, während die sogen. St. Martins-Stola, welche in der Stiftskirche zu Aschaffenburg aufbewahrt und wohl auch für das XI. Jahrhundert anzusprechen sein wird, nur eingewebte, durch Inschriftbänder geschiedene geometrische Musterungen aufweist. In ähnlicher Weise, jedoch unter Ersatz der Inschriften durch kleine Thiergebilde (Vögel, Löwen etc.), sind vornehmlich die Stolen gemustert, die aus der Spätzeit des romanischen Stils stammen und meistens gewebt sind (vielleicht in Palermo, der Heimstätte der golddurchwirkten Borten aus dieser Epoche). Eine Ausnahme macht die (nach unten ganz allmählich sich erweiternde) gestickte Stola des heil. Eda in Pontigny, auf der langgezogene mit Standfigürchen ausgestattete Spitzovale (Mandorlen), die durch Rankenwerk von einander geschieden sind, das fortlaufende Dessin bilden; eine Verzierungsart, welche sich auch für die heutzutage vielbegehrten Fest-Stolen als eine ganz besonders geeignete empfehlen dürfte, weil sie klar in der Anordnung, organisch in der Entwicklung, wirkungsvoll in der Zeichnung ist. — In der gothischen Periode wurden Stola und Manipel meistens aus dem in der Regel gemusterten Stoff der Kasel gebildet, zuweilen auch aus eigens hierfür gewebten Stäben hergestellt und zwar ohne dafs die Ausläufer sich erweiterten. Mit reichen Stickereien scheinen sie selten ausgestattet gewesen zu sein. Selbst die schon aufsergewöhnlich schmuckvolle (bei Bock „Geschichte der liturgischen Gewänder" Bd. II Taf. XXXIV abgebildete) Stola, die mit der Kasel des sel. Albertus Magnus in St. Andreas zu Köln aufbewahrt wird, zeigt nur eine Anzahl (um die Mitte des XIV. Jahrhunderts) aufgestickter Standfigürchen, welche je eine Konstellation von fünf Blättern trennt. Die Stiftskirche zu Xanten aber bewahrt als offenbar für sie angefertigte Paramentenstücke Stola und Manipel von aufserordentlich reicher und kunstvoller Ausstattung. Wie verhältnifsmäfsig gut, trotz der deutlichsten Gebrauchsspuren, die Stola erhalten ist, beweist die hier beigefügte, auf photographischer Aufnahme beruhende Abbildung von den Haupttheilen derselben. Sie hat eine Länge von 297 *cm*, eine Breite von $8^1/_2$ *cm*. Ihre Mitte bildet die horizontal gestaltete, hier wiedergegebene Darstellung der Krönung Mariens zwischen zwei aus Wolken schwebenden, weihrauchfafsschwin-

genden Engeln. An sie schliefsen sich auf beiden Seiten, natürlich in vertikaler Disponirung, je sechs (hier nur zum Theil abgebildete) Standfigürchen der Apostel, je eines der Patrone, sowie je eine knieende Figur der Stifter. Den Schlufs bildet ein ornamentales Feld mit langen Fransen. — Der Grund besteht aus mit Leinen, stellenweise auch noch mit Pergament unterlegter dünner rother Seide. Die auf dieser mit Tinte aufgetragenen Konturen sind in Folge des Verschleifsens an manchen Stellen sichtbar und überall (aber nicht ohne mehrfache Abweichung von den vorgezeichneten Linien) mit schwarzer Seide eingestickt, ein in der frühgothischen Periode beliebtes, den Wandtafelmalereien entlehntes Verfahren, welches die Zeichnung zum bestimmtesten Ausdruck brachte und die farbigen Theile mehr als die Ausfüllung der Konturen erscheinen liefs. Diese ist unter Anwendung weniger, aber sehr harmonisch stimmender Farben, durchweg in dem sogen. wilden Figurenstich bewerkstelligt, der sehr wirkungsvoll, aber etwas komplizirt ist. An manchen Stellen ist auch der einfachere Stilstich verwandt und die dünnen Kördelchen, zumal die goldenen, sind mit Ueberfangstich befestigt; andere Sticharten, wie der Knötchenstich treten nur vereinzelt auf. Die frühgothischen, nasenverzierten Bögen, unter denen die Figürchen stehen, sind aus blauen Linien und grünen Kördelchen gebildet, die mit Goldkrabben besetzt sind. Sie wahren vornehmlich der Stola ihren sozusagen architektonischen Charakter und ihre strenge, in vielen Beziehungen durchaus mustergültige Form. Das aus violetter Seide mit eingestickten weifsen Pünktchen gebildete Börtchen fafst die Stola ringsum in wirksamer Weise ein. Die meisten Apostel sind durch ihre Beigabe kenntlich; alle hatten aber auch noch zu Häupten ein mit grünen Seidenfäden aufgenähtes segmentartiges Pergamentstreifchen mit dem aufgeschriebenen Namen, welches aber nur an vier Stellen sich erhalten hat, so über der Figur unten links *(Sanktus symon)*. Die beiden vorzüglich gezeichneten Standfiguren, welche an die Reihe der Apostel sich anschliefsen, geben sich durch ihre Attribute (Ritterkostüm mit Fahne und Kreuz auf Brust und Schild) als St. Viktor, (Kreuz in der einen, Kirche in der anderen Hand) als St. Helena zu erkennen. Von den beiden darunter knieenden Donatoren hatte der eine (im blauen Untergewand mit weifsem Mantel und braunem Kragen) ein langes Pergament-Spruchband, während das kurze des anderen mit der gewöhnlichen Aufschrift „*miserere*" erhalten geblieben ist. Die durch (blaue) Rauten mit eingesticktem (weifsen) Buchstaben A, resp. mit Rosette gemusterten Endigungen erscheinen mit dem schmalen (palermitanischen) Börtchen und mit der (abwechselnd blau, weifs, grün, roth) Franse als ein sehr befriedigender, durchaus nachahmungswürdiger Abschlufs.

Der zu dieser Stola gehörige Manipel hat in seiner jetzigen (um ein kleines stark verletzt gewesenes Stückchen in der Mitte) reduzirten Ausdehnung eine Länge von 102 *cm*, eine Breite von $7\,^1/_2$ *cm*. Farbe, Technik, Durchführung (Eintheilung) sind mit jener ganz identisch, die Einzelfiguren aber durch acht ganz miniaturartig behandelte figurenreiche Grüppchen ersetzt, welche von der einen Seite aufsteigend den Verrath des Judas, Christus vor Herodes, die Geifselung und Kreuztragung, auf der anderen Seite die (etwas beschnittene) Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung darstellen. Zeichnung wie Ausführung sind auch hier meisterhaft. Die jetzige Wirkung ist durch die vielen abgegriffenen, daher den rothen Seidengrund zeigenden Parthien eine gestörte.

Beide liturgische Paramentstücke, dem im I. Bande dieser Zeitschrift abgebildeten und Sp. 123—132 beschriebenen Antependium eng verwandt, stammen wohl auch aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts und vom Niederrhein. Ihre reiche und minutiöse Ausführung lassen sie dermalen mehr für die Bewunderung resp. archäologische Belehrung, als für die unmittelbare Nachbildung empfehlen. Die künstlerischen Prinzipien aber, die ihrer Behandlung zu Grunde liegen, besonders die klare Anordnung, bestimmte Zeichnung, mafsvolle Färbung können für die Nachahmung nicht angelegentlich genug empfohlen werden.

Bei den heutzutage so beliebten Fest-Stolen wird als aufgestickter Schmuck vornehmlich Rankenwerk mit Blumen verwendet und auf figürliche Darstellungen meistens verzichtet. Wenn letztere zur Verwendung kommen, ist diese in der Regel eine unorganische, die Zeichnung eine mangelhafte. Auch die Harmonie der gewöhnlich zu zahlreichen und zu grellen Farben läfst vielfach zu wünschen übrig. Schnütgen.





Frühgothische gestickte Stola und Manipel
im Domschatze zu Xanten.



Ueber die Porta Ezechielis als Typus.

Mit Abbildung.



Das Cisterzienser-Jungfrauen-Kloster Marienstern bei Kamenz i. S., gegründet 1248, besitzt zwei werthvolle Kelche, von welchen der eine, ein Speisekelch vom Anfange des XIII. Jahrh., im Jahre 1875 gelegentlich der zu Dresden abgehaltenen Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten zum ersten Male in die Oeffentlichkeit trat und die geringe Anzahl derartiger in Deutschland erhaltener bekannter Werke um ein Exemplar vermehrte (vgl. Otte, Handbuch 5. Aufl. I. Bd. S. 218 u. 219). Im Jahre 1886 sah ich in demselben Kloster einen zweiten Kelch aus vergoldetem Silber, welchen photographiren u. abformen zu lassen mir gleichfalls gestattet wurde. Der Kelch, 15 *cm* hoch und breit, gehört in seinen Theilen verschiedenen Zeiten an. Der Knauf, durch sechs gleiche geprägte Köpfchen mit griechischer Haube und durch Blattwerk geziert, wie die Friese unter u. über demselben, gehören ebenso wie die Cuppa der Frühgothik an, während der Schmuck des hier abgebildeten Fufses augenscheinlich innerhalb romanischer Bildung liegt. Derselbe trägt folgende getriebene Darstellungen:



1. Der Herr erscheint im brennenden Busche Moses, der seine Schuhe neben sich hat. Auf dem Spruchband zwischen beiden Figuren steht: SOLVE CAL *ceamentum tuum de pedibus tuis* etc. Um das Bild RUPUS DEUS MOYSES. — Das Bild ist zweifellos als Typus der *conceptio* aufzufassen, nicht allgemeiner als Typus der Jungfrauen-Geburt.

2. Ein gekrönter Mann schreitet aus einer Pforte mit der Unterschrift: PORTA EZECHIELIS. — Das Bild ist zweifellos als Typus der wunderbaren Geburt des Herrn gebraucht, welche die katholische Kirchenlehre ja nicht nur insofern als wunderbar ansieht, als ihr eine *conceptio* (*activa*) *inviolata* voraufging, sondern auch sofern sie *utero clauso* so erfolgte, dafs die *virginitas* der *semper virgo* wie *ante partum* auch *in partu* unverletzt blieb. Als Erläuterung dient Ezechiel Kap. 44: „Und der Herr sprach zu mir: Dies Thor soll zugeschlossen sein und es soll Niemand dadurch gehen ohne allein der Herr, der Gott Israels soll dadurch gehen." Von grofser Wichtigkeit ist die durch die Umschrift sichere Dokumentirung der seltenen *Porta Ezechielis* um so mehr, als das Vorkommen dieser Darstellung auf einem Hildesheimer Kelche bestritten worden ist. (Vergl. Meurer im „Christl. Kunstblatt" 1875 S. 55.) Der noch vorhandene Bernhardskelch in St. Godehardi zu Hildesheim, welchen Meurer verloren wähnt, zeigt als Typen aufser Aaron mit Ruthe und Kanne, Melchisedek mit Brod und Kelch, der Erhöhung der Schlange, zwischen den beiden erstgenannten Bildern die gleiche Darstellung wie der Mariensterner Kelch, auch in gleicher trachtlicher Behandlung, doch mit dem Unterschiede, dafs die Figur sogar mit Scepter gebildet ist. Das Bild trägt die Unterschrift: *Porta negans aditum gremium notat immaculatum.* Dem Bilde entspricht an der Cuppa das neutestamentliche der Verkündigung. Meurer deutet das Hildesheimer Bild, weil ihm ein marianischer Typus zu früh erscheint und ihm kein Gegenstück bekannt, als Samson das Thor von Gaza öffnend. Dieser Deutung steht aber auch ferner entgegen, dafs die Figur aus der Pforte tritt. Durch den Mariensterner Kelch fallen alle Zweifel über die Bedeutung des Hildesheimer Bildes.

3. Die Erhöhung der Schlange, mit der Umschrift: SERPENS EXALTAT (ur).

4. Jonas aus dem Fische steigend, mit der Umschrift: JONAS EGREDITUR NINIVEH.

Zusammen also die Typen für Verkündigung, Geburt, Tod und Auferstehung des Herrn.

Dresden. R. Steche.

Titelblatt des Werdener Psalteriums.

Roth und blau und grün und golden
Schimmerten die Anfangslettern,
Reich umrankt von Blumendolden
Und von traumhaft bunten Blättern. (Dreizehnlinden.)

Bereits mehrfach habe ich Gelegenheit gehabt in dieser Zeitschrift Initialen mitzutheilen, welche einem aus der Abtei Werden stammenden, gegenwärtig auf der Pfarrbibliothek dortselbst beruhenden Psalterium bzw. einem ebenda aufbewahrten Missale entnommen waren (I. Jahrg. S. 175, 229, 281, 293, II. Jahrg. S. 19). Es wurde auch schon bemerkt, dafs das Missale laut inschriftlicher Angabe am 31. Juli 1481 von Johannes Sensenschmidt im Kloster zu Bamberg vollendet worden ist, und dafs das Psalterium muthmafslich derselben Zeit angehört. Die hier dargestellte Abbildung zeigt die Randverzierung, womit die erste, als Titelblatt dienende Seite des Psalteriums geschmückt ist. Dieselbe läfst, wenn auch auf die Wiedergabe des Farbenreizes hat verzichtet werden müssen, die edele Zeichnung des Originals zur vollen Geltung kommen. Von den figürlichen Darstellungen weist die des königlichen Sängers hin auf die Bestimmung des Buches; die Figur rechts kennzeichnet sich durch ihre Attribute (Werdener Kirche, Gänse) als die des hl. Ludgerus, des ersten Bischofes von Münster und Stifters der Abtei Werden. Die Angabe Hüsing's („Der hl. Liudger", Münster 1878, S. 173), dafs die Gänse erst um 1670 als Attribute auftreten, ist hiernach zu berichtigen. Der die Gans verschlingende Fuchs kommt m. W. sonst nicht vor. — Die Verzierung hat im Original eine Breite von 36 *cm* und eine Höhe von 49 *cm*.

Münster. W. Effmann.

H. RIFFARTH. ph.

Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt.

Mit Abbildung.



n den kunsthistorischen Werken von Kugler, Schnaase, Lübke und Anderen geschieht einer Gruppe von figürlichen Stuckatur-Arbeiten Erwähnung, welche unter den Skulpturen des früheren Mittelalters innerhalb der deutschen Gaue einzig dastehen und eine um so gröfsere Beachtung verdienen, als sie der Zeit erster Blüthe romanischer Plastik angehören und sich nur auf einem Landstrich nördlich des Harzes von geringer Längen- und Breiten-Ausdehnung vorfinden. Diese merkwürdigen Stuckatur-Arbeiten finden sich nämlich nur in Klostergröningen, in Hamersleben, Halberstadt (Liebfrauenkirche), Hildesheim (Michaeliskirche) und in Hecklingen (Herzogthum Anhalt); weitere Beispiele sind nicht bekannt,[1]) und dafs sie in geringeren Entfernungen von einander liegen, läfst fast schliefsen, dafs nur in dieser Gegend das nöthige Material hierzu vorgefunden und von einer Künstlergruppe benutzt wurde, welche vom Ende des XI. Jahrh. bis Ende des XII. Jahrh. lebte, deren Namen und Wirkungsort indessen ganz unbekannt sind.[2]) Ebenso lassen Chroniken und Urkunden die nähere Angabe der Ausführungszeit vollständig im Dunkel, doch dürfte im Allgemeinen die vorige Aufzählung der Zeitfolge entsprechen, wie die Konzeption und die formale Vollendung schliefsen lassen. Es sei gestattet, in den nachfolgenden Bemerkungen vorzugsweise der (wie es scheint) ältesten — des Klosters Gröningen — zu gedenken, von welchen bis jetzt keine Abbildungen existirten: denn die Christus-Figur, welche Schnaase in seiner „Geschichte der bildenden Künste" (IV. Band S. 678) auf Grund von Puttrich'scher Aufnahme bringt, ist so flüchtig dargestellt, dafs sie keine zutreffende Vorstellung ermöglicht.

Die Klostergröninger Stuckaturen befinden sich an einer seit Jahrhunderten bereits aufser Gebrauch gestellten und ganz verödeten Empore: denn ihre Wandumfassung besitzt keinen Kalkputz und der Fufsboden ist weder gedielt noch gepflastert, bezw. mit keinem Estrich versehen. Vor der Brüstung befindet sich auch seit 200 bis 300 Jahren eine von Holz konstruirte, etwas niedrigere, mit einer Orgel besetzte Empore, welche die alte massive, verlassene Empore fast ganz verdeckt.

Die alte Empore selbst, die in keiner Hinsicht sich organisch aus der Architektur der ehemaligen reinen Basilika entwickelt, indem sie über den grofsen Vermittelungsbogen der westlichen Vorhalle um ungefähr 1 *m* in das Schiff hinaustritt und keine Rücksicht nimmt auf die Bogenstellungen zwischen Mittel- und Seitenschiff im Erdgeschofs und auf die durch sie überschnittenen Gurtgesimse im Obergaden, dürfte ohne Zweifel einer (wenn auch nicht viel) späteren Zeit angehören als der Kirchenbau selbst. Der darunter befindliche kryptaähnliche Einbau scheint nämlich aus einem besonders regen Bedürfnifs, der fertig gewordenen Basilika nachträglich eine Krypta zu verschaffen, entsprungen zu sein, welche aus irgend einem Grunde an der Ostseite der Kirche unter dem Hauptaltar nicht ausführbar erschienen ist. Die Krypta, vom Westen her, wo die Hauptgebäude des Klosters lagen, zugänglich, wendet sich mit der kleinen Mittelapsis in das Mittelschiff der Kirche hinein, spärlich erleuchtet durch kleine Fensterchen, die bis auf eins jetzt zugemauert sind. Auch vom Schiff aus gelangt man von beiden Seiten in den Raum der Krypta. Ueber dieser mit Tonnengewölben versehenen Krypta nun liegt die Empore, ebenfalls vom Westen her allein zugänglich, wie zugemauerte Thüren der ehemaligen Vorhalle darthun. Der Aufsenkontur ist derselbe wie im Erdgeschofs: inmitten tritt vor der im Ganzen 6,8 *m* langen Brüstung eine Ausbauchung über der unteren Apsis in Form eines Kreisquadranten vor, an welchem Christus in der Mitte, je drei Apostel auf jeder Seite zu sehen, während an jedem der geraden Schenkel noch drei Apostel sich befinden.

Die ganze Höhe der Emporenwand beträgt im Deckgesims 21,5 *cm*, in der Figurenwand 105,5 *cm*, im Fufsgesims 30,0 *cm*, im Ganzen also 1,57 *m*.

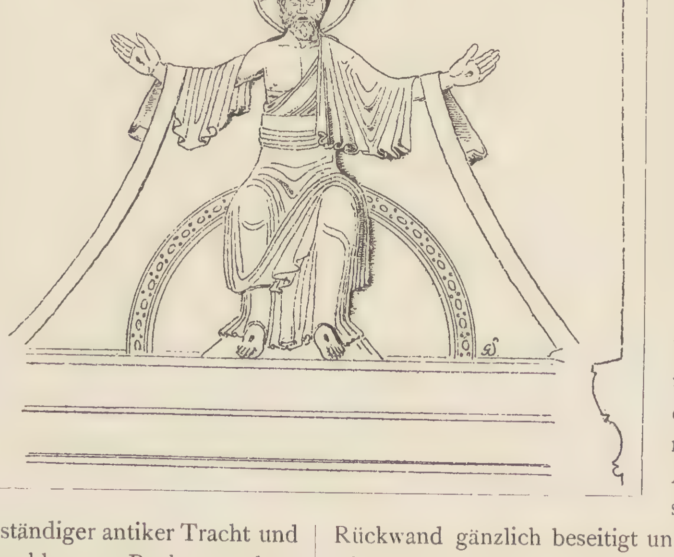
Das Fufsgesims ist in feinen Formen gegliedert: die flache Hohlkehle und der echinus-

[1]) [wenn man nicht etwa die architektonischen und ornamentalen Wandverzierungen in der Gruft (Heinrich I.) in der Krypta der Schlofskirche zu Quedlinburg als die Vorläufer dieser Technik betrachten möchte] D. H.

[2]) [Dafs diese durchaus selbständigen Stuckarbeiten (die vielleicht auf italienischen Einflufs im Anschlusse an die Antike zurückzuführen sind) mit den modernen Gyps- etc. Surrogaten nichts gemein haben, bedarf kaum einer Betonung.] D. H.

artige Wulst darüber sind durch zierliche Leistchen getrennt und eingefafst, einen ruhigen Sockel bildend für das reiche Figurenband darüber. Das Deckgesims dagegen enthält über einer Hohlkehle eine romanische Zierleiste von gewundenen Blattranken und kleinen Fruchtkolben.

Die Brüstungswand war ursprünglich erfüllt von dem auf einem Regenbogen sitzenden Heiland und zu dessen rechter wie linker Seite von je sechs auf Bänken sitzenden Aposteln, sämmtlich mit Heiligenscheinen hinter den vortretenden Köpfen. Der Heiligenschein hinter dem Christuskopf ist durch ein Kreuz von den übrigen Nimben unterschieden.



Christus breitet (der hier abgedr. Abbildung gemäfs) seine Arme kreuzförmig und segnend aus, die Nägelmale u. die Seitenwunde sichtbar lassend, sonst ist dessen Körper fast ganz bekleidet; die Arme sind mittelst übergeschlagener Tücher (bezw. der Zipfel des Ueberwurfes) bedeckt.

Die Apostel, mit geringen Zwischenräumen auf Bänken nebeneinander sitzend, sind ebenfalls in vollständiger antiker Tracht und jeder mit einem aufgeschlagenen Buche versehen, indem sie sich paarweise einander zuwenden und sich zu unterhalten scheinen. Die üblichen Sinnbilder zu ihrer Charakterisirung und Erkennung fehlen, aber es dürfte die Vermuthung nahe liegen, dafs die Flächen der aufgeschlagenen Bücher vor dem Vandalismus öfterer Uebertünchung durch fingerdicke Kalkmilch mit Schrift versehen waren, und zwar mit den Worten des in zwölf Theile zerlegten apostolischen Bekenntnisses, wie dem Verfasser dieses bereits zweimal in der Provinz Sachsen begegnet ist: in Niedereichstedt (Kreis Querfurt) und in der Marienkirche zu Gardelegen, worüber Herr Oberpfarrer Wernicke in dem „Christlichen Kunstblatt" (1887 u. 1888) eine ausführliche und vortreffliche Abhandlung niedergelegt und durch Nachträge erweitert hat.[3])

Von hoher Bedeutung sind auch die langen Bänder, die von den Armen Christi nach den Füfsen der dem Heilande zunächst sitzenden Apostel (? Petrus u. Paulus) herabflattern. Wahrscheinlich stand auch hierauf ursprünglich ein bedeutungsvoller Text, wodurch der ganzen Brüstung weihevolle Wirkung auf die Kirchenbesucher noch erhöht wurde.

Leider entgeht der Jetztzeit dieser Effekt fast ganz und verschwindet bis auf ein leises Vermuthen des ursprünglich gewifs sehr schönen Bildes. Dem Ende des XI. Jahrh. wohl angehörig, hat diese Empore von der ursprünglichen Pracht im Laufe von 8 Jahrhunderten schon zuviel eingebüfst, und es ist ein Wunder, dafs überhaupt noch etwas vorhanden ist, weil Brände, Zerstörungssucht, Nichtachtung, Frevel u. Muthwillen zusammengewirkt haben, dafs auf unsere Zeit nur ein Theil gekommen ist. Zwei der Apostelgestalten sind sammt ihrer Rückwand gänzlich beseitigt und jede Spur verwischt: die erste von der Südseite her und die zehnte auf der Nordflanke, um von der vorgebauten hölzernen Orgelempore aus mittelst einiger Stufen nach jener früheren (wüst liegenden) Empore gelangen zu können. Gegenwärtig ist der linke (südliche) Auf- oder Durchgang nicht mehr vorhanden, nur noch der nördliche, daher ist auf der Südseite an den Apostel-Figuren verhältnifsmäfsig weniger Schaden geschehen, als auf der Nordseite. Ebenso hat das dicht vorgebaute

[3]) Vergl. auch zwei Abhandlungen vom Direktor des Germanischen Museums, Herrn Prof. Dr. A. von Essenwein (1881): „Der Bildschmuck der Liebfrauen-Kirche zu Nürnberg" und „Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig".

Orgelgehäuse die Mitte und deren drei Figuren etwas geschützt. Von den nach Durchbruch der Emporenwand überhaupt übrig gebliebenen elf Ge talten sind am besten erhalten: die drei mittleren mit Christo und zwei Apostel auf der südlichen Flanke, die übrigen sechs besitzen keine Köpfe mehr und sind auch aufserdem noch mehr oder weniger beschädigt, besonders an Händen und Füfsen, indem diese naturgemäfs weiter hervortreten als die andern Körpertheile.

Jeder Figur ist eine gewisse, der Natur abgelauschte Körperhaltung gegeben, welche sich in der Figurenfolge nicht wiederholt, also individuell ist. Dieses, wie die ganze Leistung des Hautreliefs, dokumentirt die aus einer Künstlerwerkstatt hervorgegangene sichere und gewandte Hand des Ausführenden. Nach vorsichtiger Entfernung der starken Uebertünchung trat eine gewisse Feinheit der Stuckarbeit hervor, wenn man auch im Ganzen dem Zeitgeschmack des XI. oder Anfang des XII. Jahrh. einigen Einflufs zuschreiben mufs. In wieweit hierbei mit einer Färbung der Flächen, mit Vergoldung u. dergl. nachgeholfen sein wird, hat mit völliger Sicherheit nicht festgestellt werden können. Die Reliefs treten so deutlich und kräftig vor, dafs wohl kaum ein Bedürfnifs zur Bemalung vorliegen konnte.[4]) Jede Farben-Aufsetzung erhöht nur das Starre und Leblose des Ausdrucks in der Skulptur. Erklärlicher erscheint diese Farben-Nachhülfe an den übrigen, spärlichen Skulpturen der alten Basilika, deren Säulen- und Pfeilerkapitäle, sowie die wagerechten Gurtgesimse zwischen Erdgeschofs und Obergaden fast nur in einer ausgemeifselten Zeichnung auf einfachen Schrägen oder Rundungen bestehen, welche Springer so treffend mit einer Imitation von Teppichmustern vergleicht. Die Reliefs solcher Ausmeifselungen sind naturgemäfs nur sehr schwach vortretend und machen die Bemalung schon nöthiger. Wir finden diese Weise in den ältesten Basiliken derselben niedersächsischen (oder nordthüringischen) Gegenden, z. B. in der Schlofskirche zu Quedlinburg, der Klosterkirche von Frose, der Marienkirche zu Magdeburg, in Hamersleben u. s. w.[5])

Das Schwächere in der Bildhauerarbeit der Empore bleibt die Gewandung, die nicht der Natur, also nicht einem Modell abgelauscht, sondern durchweg erdacht sein wird, weil mehrfache Unwahrscheinlichkeiten in den Fältelungen mit unterlaufen, besonders an den Knieen, — ein Mangel, der sich an den später ausgeführten Stuckatur-Arbeiten von Hamersleben, Halberstadt u. s. w. allmählich verliert, so dafs diese bis zur Mustergültigkeit sich vervollkommnen.

Noch sei über die Art der Ausführung selbst, welche für die frühe Ursprungszeit ganz ungewöhnlich ist, bemerkt, dafs sie eine besondere technische Erfahrung und Geschicklichkeit verräth. Wie sich nach eingehender Untersuchung herausstellt, ist die ganze Brüstung zwischen dem Ober- und Untergesims in drei Stücken ausgeführt, den beiden geraden Flanken und dem Kreisstück, was drei kolossale Steinmassen von ca. 20 *cm* Dicke und 1,5 $^1/_2$ *m* Höhe verlangt. Das Material ist ein etwas poröser, aber sehr fester Kalkstein, auf beiden Seiten glatt bearbeitet. An der dem Kirchenraume zugekehrten Aufsenseite sind die Figuren aus einer besonders ausgesuchten und geschickt bearbeiteten cementartigen Gypsmasse unter Voraussetzung einer grofsen Adhäsion auf der Kalkstein-Unterlage aufgesetzt, die bis heute festgehalten hat, wo sie nicht gewaltsam heruntergerissen ist. Die Adhäsion ist so grofs und das Aeufsere in der Textur so ähnlich, dafs man vielfältig der Annahme gewesen ist, Steinunterlage und Stuckaufsatz sei ein und dieselbe Stein- oder Stuckmasse.

Ueber die alte Basilika und ihre eigenthümliche Form sei auf das in Kurzem erscheinende Heft (Oscherslebener Kreis) der „Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen" verwiesen. Auch wird bemerkt, dafs schon die Kugler'sche Notiz in dem Buche „Beschreibung und Geschichte der Schlofskirche zu Quedlinburg, nebst Nachrichten über die Kirchen der Umgegend", von Ranke, Kugler und Fricke (Berlin 1838 bei Gropius), eine sehr schätzenswerthe Nachricht gibt.

Wernigerode. Gustav Sommer.

[4]) [An der ursprünglichen Bemalung gerade dieser mit der Architektur so eng verbundenen Figuren dürfte bei der Gepflogenheit besonders dieser Periode, sämmtliche Wände (sogar die Möbel) der Kirche farbig zu behandeln, kaum zu zweifeln sein. Die Verwendung des Goldes dürfte bei ihnen, wie bei den gleichzeitigen Wandgemälden, auf die Nimben, Attribute, Säume beschränkt geblieben sein.] D. H.

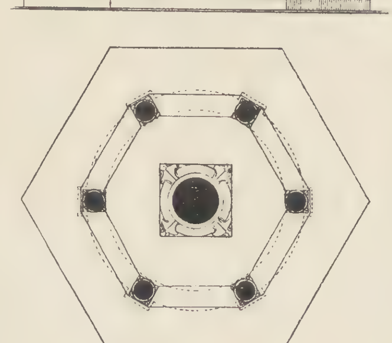
[5]) Die Liebhaberei für Farben hätte indessen selbstredend auch ohne vorhergegangene Vormeifselung bestehen und angewendet werden können.

Romanischer Taufstein zu Geistingen.

Mit 2 Abbildungen.



Die beiden in dieser Zeitschrift bislang zur Veröffentlichung gekommenen Taufsteine gehörten Westfalen an und zeigten die für diese Gegend typische Cylinderform in einer Ausstattung, bei welcher die architektonische Durchbildung gegenüber dem plastischen Schmuck entschieden zurücktritt.[1]) Anders am Rhein. Freilich kommen auch hier ähnlich gebildete Taufsteine vor, so z. B. einfach cylindrisch in St. Georg zu Köln; etwas verjüngt in Schwarzrheindorf[2]) und in der Stiftskirche zu Wetzlar. Ein figürlicher Schmuck wurde dabei aber nicht beliebt; sollte eine glänzendere Wirkung erreicht werden, so griff man zu einem Aufbau, bei dem das Schwergewicht auf den Boden der Architektur verlegt wurde. Am meisten wurde hierbei während der ganzen romanischen Periode eine Form bevorzugt, bei welcher das als Halbkugel geformte Becken von einem kräftigen Mittelständer getragen und ringsherum von dünneren Säulchen umgeben wird, welche mit ihren Kapitellen in das Abschlufsgesims eingreifen. Von diesen Taufsteinen, bei welchen die Zahl dieser Säulchen meist zwischen vier und sechs wechselt,[3]) sind zahlreiche Beispiele erhalten.[4]) Eines der ersteren Art ist der Taufstein in der Abteikirche zu M. Gladbach,[5]) ein Beispiel der zweiten Art[6]) bietet der hier in Grundrifs und Ansicht zur Darstellung gebrachte Taufstein. Derselbe befindet sich in der jüngst von mir in dieser Zeitschrift (II. Jahrg. Sp. 221 ff.) beschriebenen Pfarrkirche von Geistingen. Leider ist von den sechs Säulchen, welche ihn früher umgaben, keines mehr vorhanden; es fehlt auch die Plinthe mit den Basen, nur die Kapitelle sind erhalten geblieben, weil sie mit dem Becken aus einem Stück gearbeitet sind. Sie bilden eine kräftige Gliederung des trefflich ausgeführten Blattfrieses, welcher diesen an seinem oberen Rande umgibt. Die Stilisirung des Frieses weist darauf hin, dafs wir in dem Taufsteine ein Werk aus dem Beginne des XIII. Jahrhunderts vor uns haben.



Es wäre angezeigt gewesen, dafs dieser Taufstein bei Gelegenheit des Kirchen-Erweiterungsbaues aus dem oberen Theile des nördlichen Seitenschiffes an dessen Westende versetzt worden wäre, und dafs man zugleich die geringen Kosten aufgewendet hätte, um denselben in seiner ursprünglichen Form wieder herzustellen.[7])

Allerdings erfreuen sich die Taufsteine — oft die ältesten und ehrwürdigsten Zeugen einer vielhundertjährigen Vergangenheit — auch anderorts nicht immer der verdienten Werthschätzung. So befindet sich z. B. ein Taufstein von jener am Rheine so seltenen verjüngten Cylinderform in der jetzt schon seit Jahren verlassenen alten romanischen Pfarrkirche von Eitorf.[8])

Münster. W. Effmann.

---

[1]) Pieper „Romanischer Taufstein zu Brenken", I. Jahrg. Sp. 239. — Effmann „Die Bildwerke auf dem Taufsteine zu Freckenhorst", II. Jahrg. Sp. 109.

[2]) Boisserée „Denkmale der Baukunst am Niederrhein", 2. Aufl. (1843), Taf. XXIII.

[3]) Acht Säulen kommen vor bei dem prächtigen, nicht nur durch seine Gröfse, sondern auch durch seine eigenthümliche Skulptur ausgezeichneten Taufsteine im Dome zu Limburg a. d. L. Abgebildet bei Bock „Rheinlands Baudenkmale", II 6 S. 25.

[4]) Aufzählung derselben bei Otte-Wernicke „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie", 5. Aufl. (1883), I. Bd. S. 308.

[5]) Abbildung bei Bock a. a. O. I 1 S. 16.

[6]) Mehrere Abbildungen bei aus'm Weerth „Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden", II. Bd.

[7]) Bei einer Wiederherstellung des Taufsteines könnte der jetzige, zwar erst aus dem Ende des XVII. Jahrh. stammende, in seiner Art aber recht gute kuppelartige Holzdeckel beibehalten werden.

[8]) [So lange ein alter Taufstein noch irgendwie brauchbar bezw. herstellbar ist, sollte dieser monumentale Anwalt uralten lokalen Christenthums beibehalten, bezw. in die neue Kirche aufgenommen werden.] D. H.

Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland.

II.

ie Besprechung verschiedener Mängel, welche auf Seite der Besteller liegen, hat bereits einige Fehler angedeutet, für welche die Künstler verantwortlich zu machen sind. Diese Fehler heischen jetzt eine etwas eingehendere Prüfung, bei der es sich selbstverständlich nur um Grundsätze, gar nicht um Personen handeln kann. Bei einem im Dienste der Kirche arbeitenden Künstler müssen Wollen und Können noch viel mehr als sonst sich die Hand reichen, wenn etwas Würdiges zu Stande kommen soll.

Die kirchliche Kunst, welche wegen ihres viel höheren Inhaltes und ihrer durchaus erhabeneren Ziele wesentlich über die Profankunst hinausgeht, stellt auch dem Künstler, der ihr dienen, d. h. in der Ausgestaltung ihrer Ideen helfen will, wesentlich andere Aufgaben, welche selbst durch den Begriff der religiösen Kunst bei Weitem noch nicht erschöpft werden. Was er schafft, soll in einer dem Berufe des betreffenden Kunstzweiges angemessenen Weise die übernatürliche Bedeutung des Christenthums zum Ausdrucke bringen nach Mafsgabe der kirchlichen Bedürfnisse, Ueberlieferungen, Vorschriften. Die Gesinnung des Künstlers mufs daher auch in dieser Richtung sich bewegen, seine künstlerische Ausbildung ihr entsprechen. Wer von den christlichen Wahrheiten nicht durchdrungen ist, vermag ihnen auch keinen befriedigenden Ausdruck zu geben, wie ihn die Bedeutung und Würde des Gotteshauses, die Erbauung und Erhebung seiner Besucher verlangen. Die Anleitung dazu aber können die allgemeinen Kunstschulen allein nicht geben, weil sie andere Zwecke verfolgen, ihr Ziel so weit nicht reicht. Zu den elementaren Begriffen und Fertigkeiten, die zunächst den Zöglingen geboten werden, mufs schon bald die spezifisch kirchliche Unterweisung hinzukommen. Wird sie zu lange hinausgeschoben, so lange, bis der Lehrling den Kursus der profanen Kunstgeschichte, welche fast nur die Erzeugnisse der Antike und der Renaissance kennt resp. empfiehlt, durchgemacht hat, dann ist ihm in der Regel die Unbefangenheit abhanden gekommen, welche der Geschmack an manchen mittelalterlichen Gebilden voraussetzt. Auch die Werkstätte vermag ihn dann über die Berechtigung derselben nicht mehr zu beruhigen. Er hat nicht mehr Innerlichkeit, nicht mehr Naivetät genug, um sich mit diesen eigenartigen Erscheinungen zu befreunden, die ihm befremdlich, ja unnatürlich vorkommen, weil er für ihren übernatürlichen Inhalt und die diesem entsprechenden Formen durch die fast ausschliefsliche Beschäftigung mit der Natur und ihren Gebilden den Geschmack verloren, bezw. kein Verständnifs gewonnen hat. Wer also der kirchlichen Kunst sich weihen will, der trete sofort in ihren Dienst und treffe darnach die Wahl der Werkstatt, welche dann auch in Bezug auf den sie ergänzenden theoretischen Unterricht, vor Allem des Zeichnens, die Direktive geben, d. h. die entsprechende Anstalt anweisen mufs.

Der Besuch der Akademien ist durchaus ungeeignet, auf die kirchliche Kunstthätigkeit vorzubereiten, weil jene vielfach zu Anschauungen erziehen und an Auffassungen gewöhnen, welche mit der ernsten kirchlichen Kunst und dem Geiste wahrer Frömmigkeit, die ihre Gebilde durchwehen mufs, nicht vereinbar sind. Defswegen gelingt es auch aus diesem Kreise nur äufserst Wenigen, der Kirche sich wahrhaft nützlich zu machen, nur denjenigen nämlich, welche Einsicht und Selbstverläugnung genug besitzen, um zu „verbrennen, was sie bis dahin angebetet haben", den Naturalismus, und „anzubeten, was sie bis dahin verbrannt hatten", die idealen Formen des Mittelalters. Wer dann zu diesen vollständig sich zu bekennen vermag, dem mögen seine früheren Studien und der durch sie gewonnene Geschmack sogar Mittel werden, jene noch zu vervollkommnen und zu veredeln.

Es ist eine auffallende Erscheinung, dafs, während auf dem Gebiete der profanen Malerei eine wahre, sogar eine bedenkliche Ueberproduktion von Künstlern und Kunstwerken sich geltend macht, die kirchliche Malerei mancherlei Aufgaben stellt, für deren Lösung es an den erforderlichen Kräften fehlt. Das Bedürfnifs, die Wände des Heiligthums mit Darstellungen zu schmücken, den Altären bemalte Aufsätze und Flügel zu geben, ist erfreulicherweise wieder neu erwacht. Zahlreich sind die in jeder, auch in finanzieller Beziehung befriedigenden Aufgaben, welche für diese wie für ähnliche Zwecke der Maler harren, aber gering und unzulänglich

ist die Auswahl der dazu brauchbaren Kräfte. Und wenn man prüft, auf welchem Wege denn diese Wenigen die Fertigkeit erlangt haben, dann ist es nicht die Akademie, in der Regel irgend ein Meister, der die Anregung gegeben, immer und in allen Fällen das unausgesetzte Studium der mittelalterlichen Schätze in den Museen, Kirchen u. s. w., welches dieses seltene Geschick gezeitigt hat. Diese überall sich bestätigende Erfahrung wird nicht aufhören dürfen, fort und fort die Lehrmeisterin zu sein. Wie auf dem Gebiete der Malerei, so wird auf jedem anderen der Meisterschaft vorhergehen müssen der beständige Verkehr mit den alten Vorbildern, die man unaufhörlich studiren und kopiren mufs, nicht um diese Kopien direkt für das Heiligthum zu verwenden, sondern um sie als fruchtbares Bildungsmaterial zu benutzen, aus dem sich allmählich eine vollständige Beherrschung des betr. Stiles entwickele. Dafs diese nicht so leicht, dafs sie vielmehr eine überaus mühsame Errungenschaft ist, beweist die kleine Anzahl Derjenigen, die über sie verfügen. Manche Künstler haben für die alten Formen keine Würdigung, vielleicht nur ein gewisses Lächeln; sie bringen es aber trotzdem oder auch defswegen bei den Versuchen, bestimmten Veranlassungen resp. Aufträgen zulieb, jene nachzuahmen, nur zu einer jämmerlichen Karikatur derselben. Nur liebevolle, ausdauernde Versenkung in den Geist dieser Formen erschliefst ihr Verständnifs und bewirkt endlich bei denen, welche sie üben, jene Disposition über dieselben, dafs sie sich unter ihren Händen allen in ihren Rahmen fallenden Verhältnissen, auch ganz neuen Aufgaben anpassen, allen Zwecken dienstbar machen. Fragen wir diese Meister, die leider nur allzu dünn gesät sind, nach der Quelle ihrer Fertigkeit und Sicherheit, dann werden sie uns ihre Skizzenbücher vorlegen, in denen jahrzehntelanger Fleifs seine Spuren, die mannigfachsten und zahlreichsten, zurückgelassen hat. — Zur Anlegung solcher Bücher, zur Auswahl der alten Muster ist eine Anleitung sehr wünschenswerth, und wenn eine kirchliche Kunstschule, welche so manche Lektion aus der Bibel, der Typologie, der Liturgik, der Heiligenlegende, der Kirchengeschichte, der Kostümkunde u. s. w. zu ertheilen hätte, auch nach jener Richtung hin die Ateliers unterstützen könnte, so würde sie den Künstlern und der Kirche die wesentlichsten Dienste zu leisten vermögen. Die reichbegabten, begeisterten Kunstjünger, welche ihr später dienen wollen, mögen nur vor allem von vornherein den richtigen, hierzu geeigneten Werkstätten sich zuwenden. Wie manche durchaus tüchtige und strebsame kirchliche Künstler gibt es, welche zu spät zur Erkenntnifs gelangt sind, dafs sie einen unrichtigen Bildungsgang genommen haben und bei denen auch alle Einsicht und Mühe die Mängel nicht ganz mehr zu heben vermag.

In der kirchlichen Kunst erscheint die Architektur als die Herrin, zumeist in ihrer höchsten Entfaltung im gothischen Stile. Von ihr sind alle übrigen Kunstzweige beherrscht, die Malerei, Bildhauerei, Goldschmiedekunst, aber nicht indem diese deren Formen direkt übernehmen, sondern indem sie dieselben den speziellen Eigenthümlichkeiten ihrer eigenen Stoffe anpassen, sie in's Malerische, auf die Stilgesetze des Holzes, Metalles u. s. w. übertragen. Bis in's Einzelnste hinein hat hierfür das Mittelalter seinen gewaltigen Erfindungsgeist, seine bewunderungswürdige Gestaltungskraft bethätigt und wer sich von ihnen nicht hat inspiriren lassen, wird auf diesem Gebiete niemals Vollkommnes oder auch nur Befriedigendes schaffen. Aber eine genaue Kenntnifs der Formen, vielmehr der Gesetze, welche ihnen zu Grunde liegen, wird er sich aneignen, die stilistischen Eigenthümlichkeiten ergründen müssen, wenn er mit Sicherheit und Leichtigkeit sie handhaben will. Wie die tektonische Form so will in gewissem Sinne auch das Ornament, ja selbst die Figur konstruirt sein und wer dieses nicht gelernt hat, wird niemals ein tüchtiger oder auch nur ein brauchbarer Künstler werden.

Aber bei den Alten selber mufs er in die Schule gehen, nicht etwa nur bei ihren Nachahmern, wären sie auch noch so bedeutend. Der vor einigen Jahren verstorbene Professor Johannes Klein in Wien hatte es gewifs in der durchaus selbständigen Nachahmung mittelalterlicher Zeichnungen zu einer Virtuosität gebracht, namentlich in der Ausführung von figürlichen Buch-Illustrationen, Heiligenbildchen u. dergl., welche durchweg hohes Lob verdienen. Dennoch verdient es kein Lob, dafs die kirchlichen Wand- und Tafelmaler, Miniatoren und Graveure zum grofsen Theile fast nur aus dieser, freilich sehr gelegenen und bequemen Quelle schöpfen. Seine Manier artet in dieser Vervielfältigung von selbst in Manierirtheit aus, zumal in all'

den Vergröfserungen, gar in den zahllosen zeichnerischen und koloristischen Mifshandlungen, welche seine Darstellungen erleiden müssen. Der alte Formenschatz ist und bleibt allein der Gesundbrunnen, aus dem fort und fort Alle schöpfen mögen, und von den besten Schöpfmeistern der Neuzeit möge man nur den passendsten Gebrauch des Geschöpften erlernen, seine Anwendung auf den gegebenen Fall.

Denn jeder einzelne Fall soll von dem Künstler möglichst individuell behandelt, die Wiederholung derselben Form für denselben Gegenstand, bezw. für dieselbe Darstellung nach Kräften vermieden werden. Es hat ja etwas Verlockendes, eine bereits vorhandene, zumal eine gelungene Zeichnung, ein gutes Modell wiederholt zu benutzen, und wer seinem Atelier eine gar zu grofse Ausdehnung gegeben hat, so dafs er die Thätigkeit seiner einzelnen Gehülfen nicht mehr zu überwachen vermag, wird leicht in diesen Fehler fallen, der bald die Erfindungskraft wie den Eifer lähmt und den Fortschritt wie des Künstlers so der Kunst hemmt. Die Unterordnung einer allzu grofsen Anzahl unselbständiger Arbeiter unter eine einzige ihnen auf Schritt und Tritt nöthige Leitung bietet grofse Bedenken. Eine solche Werkstatt nimmt zu leicht eine Art von Fabrikbetrieb an und wenn auch zunächst noch nicht gerade die Solidität der Arbeiten Gefahr läuft, dann umsomehr deren Originalität. Diese zu bewahren ermuthigt der Hinblick auf die reichen Schätze des Mittelalters, die eine so bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit auszeichnet.

Mit einer seinen Bedürfnissen angepafsten Auswahl aus der unerschöpflichen, mittelalterlichen Nachlassenschaft vorbildlichen Materials versehe sich daher Jeder nach besten Kräften, sei es zu eigenem Besitz, was durch die wohlfeilen und doch vorzüglichen Reproduktionen verschiedenster Art dermalen wesentlich erleichtert ist, sei es auch nur zu vorübergehender Benutzung, welche die jetzt in allen gröfseren Städten entstehenden und auch nach draufsen benutzbaren kunstgewerblichen Vorbilder-Sammlungen und Bibliotheken ermöglichen. Aber vergessen wolle man hierbei nicht, dafs Abbildungen immer nur ein Nothbehelf bleiben, dafs nur die Originale eine ganz klare und verständliche Sprache reden, verständlich auch in Bezug auf die so wichtige Technik, welche sich aus den Abbildungen, und wären es selbst Abgüsse, fast immer nur dürftig und nur von den geübtesten Augen erkennen läfst. Defswegen werden diejenigen, welche nicht eine hinreichende Auswahl guter Originalwerke zur Hand haben, auch auf kleinere Reisen zu den benachbarten Kirchenschätzen, Museen u. s. w. nicht verzichten dürfen, die, wenn richtig ausgewählt, des Anregenden und Belehrenden sehr Vieles zu bieten vermögen. Wem die Verhältnisse gröfsere Reisen gestatten, beginne sie aber nicht mit einer Fahrt über die Alpen, welche den in der vaterländischen Kunstweise Gefestigten zu fördern, den Anfänger aber irre zu leiten nur zu geeignet ist. Für den deutschen Künstler befinden sich die mustergültigsten Vorbilder seines Schaffens in Deutschland sowie in den stammverwandten Nachbarländern Belgien und Holland. Namentlich birgt der Norden Deutschlands in seinen Kirchen und Sammlungen noch eine Fülle von Schätzen und es kann nichts Lohnenderes geben, als sie zu heben. Mit Berufsgenossen unternommen, werden solche kleinere wie gröfsere Kunstfahrten um so fruchtbarer sein, wie überhaupt die Vereinigung der Künstler Allen eben so sehr zu nützen vermag, als ihre Vereinsamung sie schädigt. Jene Vereinigung ist nicht nur geeignet, die Sicherheit, Freudigkeit, den Erfolg des Schaffens zu steigern, sondern auch die äufseren Lebensverhältnisse günstiger zu gestalten, deren Dürftigkeit so leicht das Grab aller Berufs-Frische und -Treue werden kann.

Aber nicht um die Richtigkeit des Stiles allein handelt es sich, sondern auch um die Zuverlässigkeit derjenigen Dinge, die mit ihm im engsten Zusammenhange stehen, des Materials, der Technik, der praktischen Brauchbarkeit. Auch diesen überaus wichtigen Fragen mufs der Künstler seine Aufmerksamkeit in ganz besonderem Mafse zuwenden, da von ihnen der Bestand, die dauernde Benutzbarkeit der von ihm geschaffenen Werke wesentlich bedingt ist. Nichts ist so sehr geeignet, kirchliche Kunstwerke, wären sie noch so richtig gezeichnet bezw. sonst noch so stilgerecht ausgeführt, in Mifskredit zu bringen, als wenn sie aus schlechtem oder zweifelhaftem Material gebildet sind, welches sie in kurzer Zeit der Beschädigung, gar dem Verfall überantwortet, oder wenn bei ihnen ein ungeeignetes, gar unsolides technisches Verfahren zur Anwendung gelangt ist, welches seine Mängel, die in ihm liegenden Keime des Verderbens, nur zu bald erkennen läfst, oder, wenn endlich

die Zweckmäfsigkeit des Gebrauches keine hinreichende Berücksichtigung gefunden hat. Für letzteren Mangel den Stil verantwortlich machen, heifst die Begriffe verkehren, da vielmehr zur stilistischen Vollkommenheit eines Gegenstandes auch seine Zweckdienlichkeit, seine Brauchbarkeit gehört. — Nach allen diesen Richtungen hin also möge der Künstler wohl auf der Hut sein; berechtigte Klagen über Vernachlässigung desselben können und werden ihm mancherlei Verdriefslichkeiten bereiten, die ihn in seiner Schaffensfreudigkeit zu stören, gar in seiner Existenz zu schädigen und zu bedrohen vermögen.

Wer der kirchlichen Kunst sich weiht, hat, seltene Ausnahmefälle besonderer Vergünstigungen ausgenommen, nicht die Aussicht, grofse Reichthümer zu sammeln, entspräche auch der Umfang der Aufträge demjenigen seines Talentes und seiner Leistungsfähigkeit. Die Aufträge der Kirchen sind nicht alle lohnend und wenn in andern Ländern, z. B. in Frankreich und neuerdings auch in Amerika, nicht selten gewaltige Summen zur äufseren und inneren Ausstattung auf den Altar gelegt werden, dann sind in Deutschland solche Opfer bis jetzt Ausnahmen Hier waltet nur zu sehr, wie bereits im ersten Theile dieser Abhandlung dargelegt wurde, die Neigung vor, den Künstler finanziell zu drücken, den dann leicht eine Regung von Neid anwandeln mag gegenüber den bevorzugten Berufsgenossen auf dem weltlichen Gebiete, welche übrigens auch nur in sehr geringer Zahl mit Ehren und Schätzen überhäuft werden. Letztere sind nun freilich überflüssig, aber auf ein sorgenfreies Dasein hat doch der Künstler, der seine Sache versteht und seine Pflicht erfüllt, unbedingten Anspruch. Wenn dieser ihm nicht selten verkümmert wird durch die Kärglichkeit der Besteller und ihrer Mittel, dann mögen auch manche Künstler dafür sich selber und ihre allzu grofse Nachgiebigkeit verantwortlich machen, die vielleicht einer stärkeren Betonung des Standesbewufstseins, einer gesteigerten Pflege des Korpsgeistes gegenüber nicht mehr Stand hielte. Wenn Künstler oder Kunsthandwerker zu ganz unwürdigen Preisreduktionen sich herbeilassen, welche sie auf den Standpunkt des Tagelöhners degradiren, und zwar nicht nur in einem einzelnen Falle durch ganz besondere Umstände, vielleicht gar durch eine aufsergewöhnliche Nothlage dazu gezwungen, sondern mit einer gewissen Freiwilligkeit, mit der sie z. B. Figuren per laufende Fufs zu Spottpreisen anbieten, so nützen sie damit Keinem, schädigen aber unsäglich ihre ganze Zunft. Tüchtigen Meistern wird es in Zukunft sicher nicht an sie durchaus befriedigenden Aufträgen fehlen, da allerorts Bedürfnifs und Neigung, Gotteshäuser zu bauen und in würdiger Weise auszustatten, im erfreulichsten Aufschwunge begriffen sind. Wenn aber wirklich wider Erwarten in einem einzelnen Kunstzweige durch Ueberproduktion ein gewisses Proletariat sich bilden sollte, so möge ein Theil desselben lieber einer anderen verwandten Beschäftigung, etwa auf dem Profangebiet sich zuwenden, welches für die Massenprodukte Verwendung hat, als dafs er die Fachgenossen in Mitleidenschaft zieht durch deren Herunterwürdigung zu Fabrikarbeitern.

Auch die unwürdige Art, in der nicht selten Aufträge erschlichen werden, sei es durch Eingehen auf ein zweifelhaftes Konkurrenzverfahren, sei es durch allerlei geschäftliche Manipulationen, namentlich der empörende Unfug, zur Ausführung einer bedeutenden Arbeit des Kollegen, gar des Nachbars besten Gehülfen durch Bestechung zu gewinnen, mufs hier wenigstens angedeutet werden. Ihr verwandt ist das Reklamenwesen, welches gerade auf diesem Gebiete, meistens in der Form einer kirchlichen Notiz, von der Presse begünstigt wird, selbst von derjenigen, die im Uebrigen ihr Recht der Kritik wahrt. Der Blick des Lesers mufs schon in hohem Grade geschärft sein, um aus dem Wortlaute solcher Besprechungen zu ersehen, ob dieselben auch aus berufener Feder geflossen sind. Eine solche sollte sich aber doch niemals dazu verstehen, die öffentliche Meinung zu fälschen oder zu täuschen. Derartige unbegründete Lobeserhebungen, wie sie uns leider so oft begegnen, sind nur geeignet, leistungsfähige Künstler, welche „die Absicht merken, zu verstimmen“, demjenigen aber, dem sie gelten, eine übertriebene Meinung von sich beizubringen, und damit den Hemmschuh für fortdauerndes Studium anzulegen.

Dieses Studium der alten Vorbilder aber ist unbedingt erforderlich, mag der Künstler sich in Bezug auf die Auswahl der Aufgaben, die er sich stellt, noch so sehr beschränken. Das Spezialistenthum entspricht dem Geiste unserer neuesten Zeit und hat auch auf manchen Gebieten seine Berechtigung, namentlich auf dem der Kunst, die in der Beschränkung die Meisterschaft sich bewähren läfst. Aber gerade auf

diesem schwierigsten Gebiete macht sich ein ungesundes Streben nach Verallgemeinerung geltend. In allen Stilen soll gearbeitet, oft zu gleicher Zeit, und was das Allerschlimmste ist, von denselben Leuten gearbeitet werden. Keiner Stilart läfst die heutige rastlose Welt mehr die Zeit, sich auszubilden und auszureifen, und der Künstler kommt zu keiner Sammlung und Ruhe, die ihm so nothwendig sind. Einzelne gottbegnadete Meister mögen es ja zu einer gewissen Vielseitigkeit bringen und in verschiedenen Stilen, z. B. im romanischen und gothischen, Vortreffliches leisten. Aber die Zumuthung an die Architekten, gar an die Maler und Bildhauer, zumeist vielleicht an die Goldschmiede, bei denen die grofse Zahl der Bestellungen, die Mannigfaltigkeit der stilistischen Ansprüche noch erhöht, alle Stile zu beherrschen, welche vom XII. Jahrh. an nicht nur in Deutschland, aufgetaucht sind, ist doch ein riesiger Unverstand. Vielmehr sollten sich in den einzelnen Stilarten einzelner Kunstzweige noch Spezialitäten herausbilden, z. B. in der Plastik die Ornamentation und die Figuration, da es nur Wenigen vergönnt ist, die eine wie die andere zu verstehen. Gerade dieser durchaus rationellen Theilung der Arbeit und der dadurch bewirkten Routine verdankt das Mittelalter, besonders die Spätzeit desselben, seine ungemeine Produktivität und den überwältigenden Reichthum, den wir noch jetzt anstaunen müssen in dessen Nachlassenschaft, trotz all' der verheerenden Stürme, denen sie ausgesetzt gewesen ist. Nicht aus den Büchern, aus dem Leben schöpften damals die Künstler, sehr verschieden gewifs in Bezug auf Talent und Geschicklichkeit, aber durchaus einheitlich in Bezug auf den Geist und auf die Formen, in welchen der Geist Ausdruck fand. Diese waren das Produkt der Zeit, zugleich sein Beherrscher, der Stil, dem Alles sich unterordnete. Wie unbedeutend erscheint dem gegenüber heutzutage die Macht des Stiles! Jeder hält sich für befugt, an ihm Kritik zu üben und weil es so leicht ist, zu „lästern, was man nicht versteht", begegnen so viele oberflächliche, wahnwitzige Urtheile. Das Schlimmste aber ist, dafs sie vielfach dem Künstler sich aufdrängen und mit gebundener Marschroute ihn gehen heifsen. Auf solche unverständige, unberechtigte Beeinflussung von Seite der Besteller pflegen manche Künstler sich zu berufen, wenn man ihnen Widersprüche und Mängel, Unrichtigkeiten, Thorheiten in ihren Arbeiten vorhält. Vielleicht bedenken sie hierbei nicht, dafs die Modalitäten der Ausführung zu ihrem Ressort gehören und verkehrte Zumuthungen von ihnen zurückgewiesen werden müssen. Wo dieses nicht geschieht, mag oft die Noth eine Art von Entschuldigung bilden, manchmal auch der Mangel an autoritativem Schutze, der allerdings dem Künstler in solchen Fällen zur Seite stehen sollte. Wie die Erhaltung und Restauration der öffentlichen Baudenkmäler einer staatlichen Aufsichtsbehörde anvertraut ist, so dürfte es auch nach dieser Richtung, wie nach jener sämmtlicher kirchlichen Neubauten und Anschaffungen nicht an einer vom Bischofe eingerichteten Kommission fehlen, welche nach ganz bestimmten strengen Grundsätzen mit Festigkeit ihres Amtes waltet. Ihre Entscheidungen müfsten mafsgebend sein, wie für die Besteller, so für die Künstler. Je mehr letzteren jene Grundsätze bekannt wären, je gewisser der Schutz, den sie zu gewärtigen hätten bei deren Beobachtung, um so zuversichtlicher, freudiger und erfolgreicher würden sie schaffen. In diesem Zusammenwirken wäre für die richtige Entfaltung, für die Blüthe der kirchlichen Kunst ein Mittel geboten von ganz unzweifelhaftem Erfolge.

Nicht eine erschöpfende Antwort auf die brennende Frage nach den Heilmitteln für die gegenwärtige kirchliche Kunstthätigkeit in Deutschland wollte oder konnte diese Abhandlung bieten, sondern nur einige Beiträge zur Lösung derselben. Aus der unbefangenen Beobachtung und Betrachtung der thatsächlichen Verhältnisse sind sie hervorgegangen, namentlich derjenigen in Rheinland und Westfalen, welche wohl nicht ohne Grund als die günstigeren angesehen werden. Von ihnen weichen in mehr als einer Hinsicht die Verhältnisse in Norddeutschland, wo die Wiederaufnahme der kirchlichen Kunstpflege noch jüngeren Datums ist, sowie in Süddeutschland ab, wo der Geschäftsbetrieb sich ihrer in etwas stärkerer Weise bemächtigt hat. Trotz dieser immerhin nicht gerade grofsen Verschiedenheiten im Einzelnen dürfte nirgendwo die Nothwendigkeit der Reform verkannt werden. Sie wird um so sicherer, schneller, gründlicher erfolgen, je einheitlicher die Verständigung sich gestalten wird zwischen denjenigen, die durch Stellung und Studium berufen sind, über die Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland mitzureden. H.

Nachrichten.

† Joh. Richter, Kgl. Bauinspektor a. D., ist zu Bonn am 31. Dezember 1889 unerwartet an einem Herzschlage gestorben, im Alter von ungefähr 49 Jahren. — Als Bauführer bezw. Bauinspektor im Eisenbahndienste zu Bonn, Neufs, Köln, Dirschau beschäftigt, verstand er es, sein reiches Talent und seine vielfachen kunstgeschichtlichen wie kunsttechnischen Kenntnisse auch in seinen Eisenbahnbauten, namentlich in dem höchst originell behandelten Neufser Stationsgebäude zu verwerthen. Aber auch weit über den Kreis seines Berufes hinaus wufste er anzuregen und zu schaffen Dank einer Genialität, die ihm Hochachtung, und einer Liebenswürdigkeit, die ihm überall Freunde erwarb. Leider gestattete seine Gesundheit ihm nicht, seine Stellung als Stadtbaumeister in Aachen zu behaupten und erst, nachdem er sich in Bonn wieder erholt hatte, begann er dort eine neue erfolgreiche Thätigkeit, welche sich vornehmlich auf die Wiederherstellung der St. Remigiuskirche, den Neubau der Pfarrkirche zu Kessenich, die umfassenden Pläne zu dem Bonner Konviktsbau erstreckte. — Unserer Zeitschrift hat er von Anfang an grofse Sympathieen entgegengebracht und an ihren Arbeiten regen Antheil genommen. Wenige Tage vor seinem Tode überreichte er dem Herausgeber eine gröfsere Abhandlung über die Restaurirung unserer Kirchen, die demnächst zum Abdrucke gelangen wird als *opus posthumum* eines wackeren Mitarbeiters und unvergefslichen Freundes. S.

Zur Freilegung des Kölner Domes, welche schon seit Jahren auf der Tagesordnung steht und endgültig festgesetzt schien, macht in letzter Stunde die neugebildete „Vereinigung von Privatarchitekten in Köln" neue Vorschläge. Da sie die perspektivische Fassung des Thurmpaares und der Südseite in einen Blick, also die Betrachtung des Domes von seiner wirkungsvollsten Seite bezwecken und ermöglichen, so verdienen sie um so mehr Beachtung, als die Mehrkosten nicht unerschwinglich sein dürften. Weil eine beschränktere Freilegung des Domes, wie sie aus den Verhältnissen des Bauwerkes selbst (seinen Ausladungen, Profilen, Ueberschneidungen etc.) so genau wie sicher festzustellen ist, leider längst als überwundener Standpunkt zu betrachten ist, so darf der Ausführung der neuesten Vorschläge angelegentlich das Wort geredet werden. n.

Bücherschau.

Die Bauführung des Mittelalters. Studien über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Von Steph. Beissel S. J. Bau — Geldwerth und Arbeitslohn — Ausstattung. Mit Abbildungen. Zweite, vermehrte u. verbesserte Auflage. Freiburg 1889, Herder'sche Verlagshandlung.

Drei sehr gründliche und wichtige Studien, welche zuerst als Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach" von 1883 bis 1887 erschienen und überall freundlichst aufgenommen worden sind als ein höchst werthvoller Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters. Dank einem Urkundenschatze ohne Gleichen, Dank einem eisernen Fleifse liegt eine der bedeutendsten Stiftskirchen des Mittelalters in ihrer baulichen Entstehung und Entwickelung wie in dem ganzen Prozesse ihrer künstlerischen Ausstattung so klar und detaillirt zu Tage, als ob es sich um eine der reichen Kirchen-Anlagen unseres Jahrhunderts handele, deren Wachsthum freilich ein schnelleres, aber kein so solides zu sein pflegt. Ein wahres Füllhorn historischer, kunstgeschichtlicher, archäologischer, liturgischer, technischer u. s. w. Bemerkungen, welche durchweg auf genauester Sachkenntnifs und reichen Erfahrungen beruhen, bekommt der Leser in den Kauf. Ueber eine grofse Anzahl von Kunstgegenständen, ihren Ursprung, Meister, Stifter, Kostenaufwand erhält er Aufklärung und da die meisten von ihnen glücklicherweise noch vorhanden sind, so mag ihn die Lust anwandeln, sie im Bilde zu schauen. Diese hat das Buch selbst, welches sich auf wenige und einfache Linien-Erläuterungen beschränken mufste, nicht befriedigen können, aber die sehr umfassende Sammlung vortrefflicher photographischer Aufnahmen, welche der Hofphotograph Anselm Schmitz in Köln jüngst veranstaltet hat, sind geeignet, auch diese Bedürfnisse in weitgehendem Mafse zu befriedigen. S.

Von Münzenberger's überaus verdienstvollem Altarwerk (vgl. I. Bd. dieser Zeitschrift Sp. 47/48) ist endlich die langersehnte 7. Lieferung erschienen. Sie enthält zehn ganz vorzügliche photo-lithographische Abbildungen, unter denen drei von der herrlichen „Goldenen Tafel" im Museum zu Hannover, zwei vom Göttinger Altar ebendaselbst, eine von dem berühmten „Imhof'schen Altar" in der Lorenzkirche zu Nürnberg, eine von einem sehr mustergültigen Seitenaltar mit Baldachin-Bekrönung in der Johanneskirche zu Lüneburg, lauter Darstellungen von hohem, vorbildlichem Werthe. Der 24 Folio-Seiten umfassende Text vollendet die niederrheinische Schule (Kalkar, Kleve etc.), behandelt die Schulen Westfalens, Hannovers, der Provinzen Hessen und Sachsen, enthält eine reiche

Fülle sehr wichtiger Beschreibungen, Angaben, Rathschläge. — Die 8. Lieferung, welche die norddeutschen Altäre und den I. Band zum Abschlusse bringen soll, wird in einigen Monaten folgen. Wir wünschen dem bedeutungsvollen Werke rüstigen Fortgang und fortdauernden besten Erfolg. Rd.

Von den „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens", bearbeitet von Dr. P. Lehfeldt, sind seit unserem letzten Berichte (Bd. I Sp. 409/410) zwei weitere Hefte erschienen.

Das IV. Heft behandelt die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirks Eisenberg, der in der Kirche zu Klosterlausnitz seinen ältesten (hochromanischen und noch gut erhaltenen), in der Schlofskirche zu Eisenberg seinen reichsten Bau (Ende des XVII. Jahrh.) besitzt. Auch an beachtenswerthen Wohnhäusern fehlt es nicht und von Möbeln wie von Kleinkunstgegenständen bringt der Verfasser in Wort und Bild mehrfache interessante Beschreibungen.

Das V., die Denkmäler der Amtsgerichtsbezirke Frankenhausen und Schlotheim umfassende Heft, zeichnet sich durch grofse Mannigfaltigkeit aus. Besondere Beachtung verdienen die Reste der romanischen Klosterkirche von Göllingen mit Westthurm und Krypta sowie die reich ornamentirten Kapitäle und Gesimsstücke der ebenfalls nur theilweise erhaltenen Kirche zu Altstadt-Frankenhausen. Aber auch aus den späteren Perioden bietet das Heft an Architekturtheilen, Grabplatten, Eisenarbeiten u. s. w. allerlei Merkwürdiges in guten Abbildungen und knapper aber recht verständlicher Beschreibung. S.

Lehrbuch der Aesthetik. Von Dr. Albert Stöckl. Dritte, umgearb. Auflage. Mainz 1889, Verlag von Franz Kirchheim.

Aus dem „Grundrifs der Aesthetik" ist in der 3. Auflage ein „Lehrbuch" derselben geworden. Der äufseren Vermehrung entspricht die innere Vervollkommnung. Manche Fragen, namentlich diejenige über den Begriff der Schönheit, sind viel eingehender und klarer behandelt und auch die Darlegung der „schönen Künste im Besonderen" hat wie an Ausführlichkeit so an Bestimmtheit und Verständlichkeit erheblich gewonnen, so dafs die neue Auflage auch als Einführung in das Studium der Kunstgeschichte warme Empfehlung verdient. H.

Das sehr grofsartig angelegte reich illustrirte „Handbuch der Architektur" (Verlag von A. Bergsträsser in Darmstadt) umfafst vier Theile von verschiedenem, aber grofsem Umfange: Die allgemeine Hochbaukunde — die Baustile — die Hochbau-Konstruktionen — Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Die einzelnen zum Theil recht umfassenden Abtheilungen werden von hervorragenden Fachmännern bearbeitet und aus jedem Theile sind bereits mehrere Abtheilungen erschienen. Ueber den engeren Kreis der Fachleute hinaus, für welche das ganze Werk zunächst bestimmt ist, erregt besonderes Interesse der zweite Theil, welcher die historische und technische Entwickelung der Baustile behandelt und zwar I. Abth.: Die antike Baukunst (Griechen, Etrusker, Römer, Altchristlicher Kirchenbau); II. Abth.: Die mittelalterliche Baukunst (Byzantinische Baukunst, Islam, Die romanische und gothische Baukunst); III. Abth. Die Baukunst der Renaissance (in Italien, Frankreich, Deutschland, England); IV. Abth.: Die Baukunst der Gegenwart (in Deutschland und Oesterreich, Frankreich, England, Italien). Von diesen sind bereits erschienen als I. Bd. Die Baukunst der Griechen, von Baudirektor Dr. Durm; als II. Bd. Die Baukunst der Etrusker und Römer, von demselben; als III. Bd. erste Hälfte Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau) und Die Fortsetzung der klassischen Baukunst im oströmischen Reiche (Byzantinische Baukunst), von Direktor A. von Essenwein; zweite Hälfte Die Baukunst des Islam von Direktor Franz-Pascha (in Kairo); als IV. Bd. Die romanische und die gothische Baukunst, von Direktor A. von Essenwein, erstes Heft Die Kriegsbaukunst.

Die Bearbeitung des altchristlichen Kirchenbaues (denn auf ihn beschränken sich ja die bezüglichen Ueberreste) und der byzantinischen Baukunst, in denen noch so manches Dunkel aufzuhellen, konnten bei den mannigfaltigen Kenntnissen, die sie erfordert, keinen besseren Händen anvertraut werden, als denen von Essenwein's. Dank den historischen, archäologischen, selbst theologischen Erörterungen, mit welchen gerade hier die fachwissenschaftlichen zu durchsetzen waren, um manchen Zweifel zu heben, allerlei Fragen zu lösen, neue Gesichtspunkte zu gewinnen, hat hier die Wissenschaft eine wesentliche Bereicherung erfahren, namentlich in Bezug auf die Unterscheidung der Gemeindekirchen und Denkmalbauten, die Verwandtschaft der Tauf- und Grabkirchen, die Bedeutung der Thürme u. s. w. Gerade in den Anfängen einer Entwickelung sind so gründlich und erfolgreich geführte, durch so zahlreiche (ungefähr 300) Illustrationen erläuterte Untersuchungen vom höchsten Werthe, auch wenn sie hier und da noch nicht das letzte Wort gesprochen haben sollten.

Ein noch viel weniger durchforschtes und der Aufklärung noch viel bedürftigeres Gebiet betrat derselbe Verfasser, indem er von der gesammten Kriegsbaukunst des Mittelalters ein eingehendes Bild zu entwerfen unternahm, eine Aufgabe, an welche sich bis dahin Keiner herangewagt hatte. Die Burgen- und Städte-Anlagen mufsten da untersucht, in ihrer Entwickelung geprüft, in den verschiedenen Gestaltungen, welche sie nicht nur in Deutschland, sondern auch (durch die Kreuzfahrer) in Syrien, in Frankreich u. s. w. angenommen haben, festgestellt werden. Alle hier einschlägigen Fragen werden verhandelt, auch diejenigen, welche Wall und Graben, Mauern und Thürme, Thore und Vorwerke, Zinnen und Wehrgänge, Erker und Schiefsscharten betreffen. Mehr als 200 Abbildungen, unter denen sehr viele Voll-, manche Doppelblätter, erläutern die klare und fesselnde Darlegung, die jeden Kriegsbau als ein, nicht blofs von jedem Kirchen- oder Wohnhausbau, sondern sogar von jedem seiner Art durchaus verschiedenes Gebäude erkennen läfst. Die Kriegsbaukunst erscheint als die Schöpferin ihres eigenen Formenkreises und innerhalb

desselben jede einzelne Anlage als ganz individuelle nach Mafsgabe der lokalen Verhältnisse und Bedürfnisse erfolgte Gestaltung. Die leitenden Gesichtspunkte ergeben sich aus der Beschreibung der einzelnen Bauten und für den Schlüssel, der sich auf diese Weise zu ähnlichen Untersuchungen bietet, wird weit über den Kreis der Architekten hinaus jeder verständige Leser dem hochverdienten Verfasser von Herzen dankbar sein. Möge ihm nur seine Gesundheit verstatten, die Fortsetzung der romanischen und gothischen Baukunst im Kirchen- resp. Wohnhausbau bald folgen zu lassen! — Die beiden vorbesprochenen Arbeiten von Essenwein's werden durch die eingehende Studie von Franz-Pascha über „Die Baukunst des Islam" geschieden. In ihr werden nach einer kurzen „historischen Uebersicht" und allgemeinen „Charakteristik der Architektur der Völker des Islam" nacheinander behandelt: „Baustoffe", „Bautechnik", „Bauformen", „Bauwerke", letztere als „Kulturgebäude", „Mausoleen", als andere mit Moscheen - Einrichtungen verbundene Anlagen, „Profanbauten". Da die islamitische Baukunst wegen der verschiedenen Einflüsse, welche sie beherrschten, keine einheitliche Entwickelung nahm, so ist es eine schwere Aufgabe, ein Bild derselben zu geben. Defswegen zeichnet sich auch die vorliegende höchst inhaltreiche Abhandlung mehr durch eine Fülle von Details aus, als durch strenge Eintheilung und ganz konsequente Durchführung. Die überaus reichen und mannigfaltigen Beiträge werden durch eine grofse Anzahl guter Illustrationen (216 textliche, 3 Farbendrucktafeln) vortrefflich erläutert. C.

Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Albin Czerny, reguliertem Chorherrn und Bibliothekar. Linz 1886, Verlag der F. J. Ebenhöch'schen Buchhandlung.

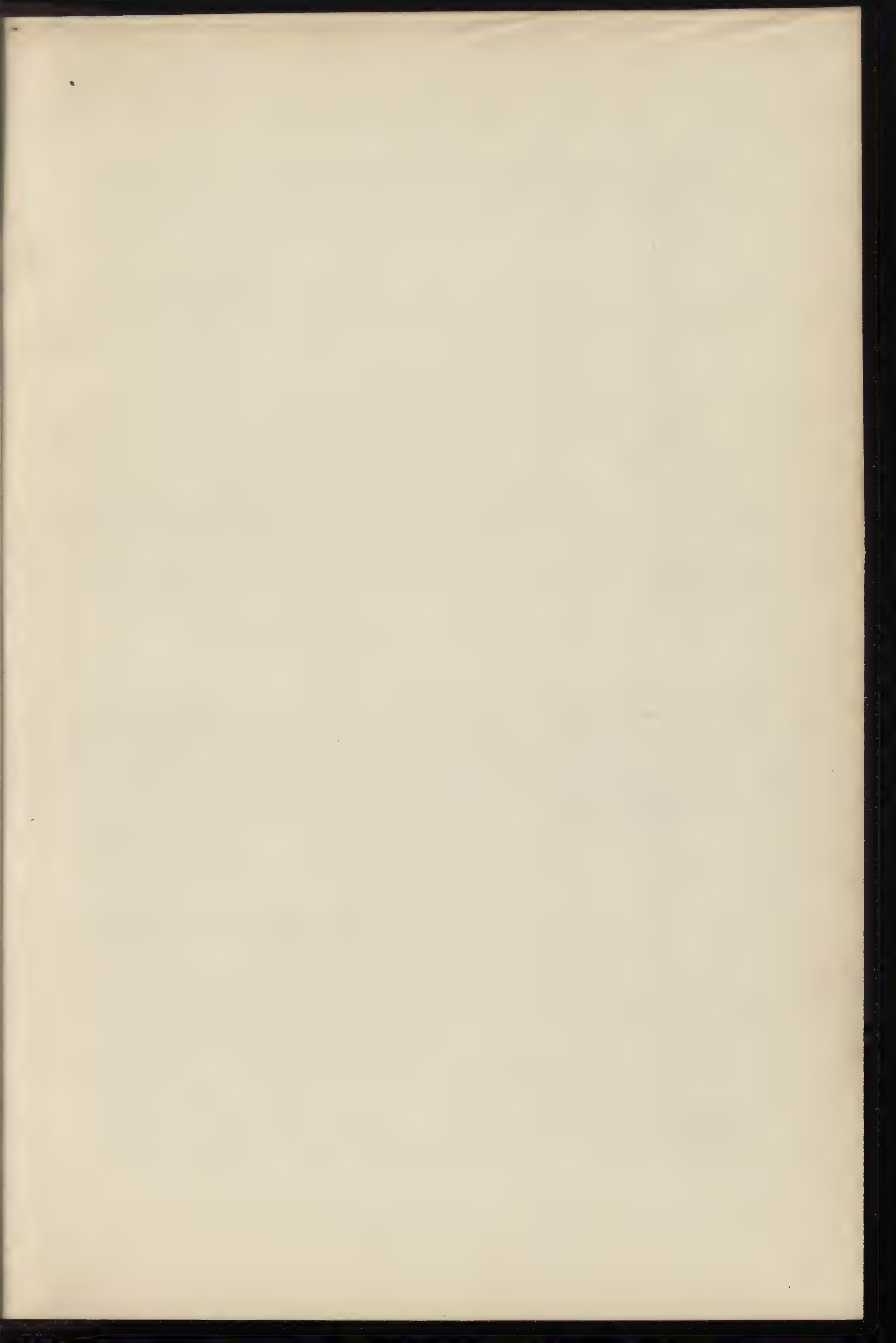
Das österreichische Regulierte - Chorherren-Stift St. Florian, welches bis 1071 zurückreicht, zeichnet sich durch den Besitz aufsergewöhnlich reicher Kunstschätze aus, welche von der romanischen Periode bis in unser Jahrhundert die Kunstgeschichte des bemittelten Stiftes und seiner zum Theil sehr schaffenslustigen Pröpste illustriren. An der Hand der zahlreich erhaltenen Denkmäler und, was von ganz besonderer Bedeutung ist, der bezüglichen Chroniken und Rechnungsbücher weist der Verfasser nach, was das Stift für Kunst und Kunstgewerbe in den verschiedenen Epochen gethan hat. Ein reiches und auch kulturhistorisch höchst interessantes Bild ist es, welches der Verfasser entrollt und durch die mannigfaltigsten Details zu bereichern weifs. Gerade in dieser Konzentrirung und Abrundung spricht es ungemein an und weckt die Sehnsucht nach ähnlichen Veröffentlichungen.

Seemann's Kunsthandbücher. VI. Der Bucheinband. Seine Technik und seine Geschichte von Paul Adam. Mit 194 Illustrationen. Leipzig 1890, Verlag von E. A. Seemann.

Die völlig ausgereifte Frucht langjähriger Erfahrungen wie eingehender Beobachtungen und Studien legt hier der unsern Lesern wohlbekannte Buchbindermeister Adam vor. Die Sprache ist einfach und doch recht gewandt, die Darlegung gemeinverständlich und doch durchaus gründlich. Der I. Theil, welcher „Die Technik der Buchbinderei" bis in ihre Einzelheiten behandelt und durch 105 Abbildungen erläutert, interessirt zunächst den Fachmann, dann aber auch jeden Gebildeten, zumal es sich um einen Gegenstand handelt, dem er einen grofsen Theil seiner Bildung verdankt. Der II. Theil, der „Die Geschichte der Buchdecke" vorführt, darf das allgemeinste Interesse beanspruchen, da er eine vortreffliche Zusammenstellung bietet von dem auf diesem wichtigen Gebiete besonders Wissenswerthen, welches der Verfasser noch durch zahlreiche eigene Untersuchungen zu vermehren vermocht hat. So verdient das Buch die wärmste Empfehlung, legt aber auch den Wunsch nahe, dafs der bis jetzt leider sehr enge Kreis derjenigen Kunsthandwerker, die zur Feder greifen, um ihr die reichen Kenntnisse und Erfahrungen langer Berufsthätigkeit anzuvertrauen, sich erweitern möge. Rd.

Die Eisenhütten des Klosters Heina und der dafür thätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. Von L. Bickell, Konservator des hessischen Geschichtsvereins. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Marburg 1889, N. G. Elwert's Verlag.

Aus Eisen gegossene Ofenplatten des XVI. Jahrh. sind keine Seltenheiten, würden aber noch viel häufiger begegnen, wenn sie nicht allzulange von den Archäologen, von den Museen und Sammlern wären vernachlässigt worden. In Hessen, wo die meisten und schönsten derselben gefunden wurden, fanden sie zuerst Beachtung, und jetzt widmet ihnen der mit der hessischen Kunstgeschichte wohlvertraute und um sie hochverdiente Konservator Bickell von Marburg eine eingehende Untersuchung, welche das erste Licht verbreitet über diese eigenartigen Reliefs. Sie bildeten die Seiten- und Stirnplatten der mannigfaltig gestalteten Oefen und zeigten zumeist Darstellungen aus der biblischen Geschichte, sowie von Wappen und Einzelfiguren, welche der Bibel, der römischen und mittelalterlichen Geschichte oder dem Bereiche der Allegorie entnommen waren. Sie theilten also den Bilderkreis mit den ebenfalls dem häuslichen Gebrauche bestimmten, derselben Zeit angehörigen Siegburger und Raerener Krügen. Bickell bringt von mehreren derselben, die sich zumeist wie durch vorzüglich stilisirtes Ornament und gut gezeichnete Gruppen, so durch grofse Schärfe auszeichnen, vortreffliche Abbildungen. Was viel wichtiger ist, er liefert den Nachweis, dafs sie schon im XV. Jahrhundert besonders in den Hütten des Klosters Heina gegossen wurden, bis um die Mitte des XVI. Jahrhunderts nach Holzmodellen, welche der sehr geschickte Formschneider und Bildhauer Philipp Soldan zum Frankenberg in Oberhessen angefertigt hat. Je weniger über seine Lebensumstände zu ermitteln war, desto mehr Mittheilungen enthalten die Urkunden über die Einrichtungen der Hütten, ihre Ausstattung und Meister, ihre Abnehmer u. s. w., interessante Notizen, durch deren Veröffentlichung der Verfasser eine bis dahin ganz vernachlässigte Reihe eigenartiger Hausmöbel in die Kunstgeschichte eingeführt hat. S.





Phototypie B. Kühlen, M. Gladbach.

Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzegufs.
Deutsche Arbeit um 1600.

Abhandlungen



Abhandlungen.

Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzegufs.

Mit Lichtdruck (Tafel XVII).

Herr Geheimrath Warnecke in Berlin besitzt das 26 *cm* breite, 17 *cm* hohe bis zu $4^1/_2$ *cm* ausladende Bronzerelief, von welchem die hier beigegebene Lichtdrucktafel eine getreue Abbildung bietet. Die Gruppe besteht aus siebenzehn Figuren, deren Mittelpunkt der unter dem gewaltigen Kreuze auf den Knieen liegende Heiland bildet. In gleicher Ausladung zieht ihn nach vorn ein Henkersknecht, treibt von hinten ein mit der Lanze bewaffneter Soldat. In nur um Weniges geringerer Reliefirung hilft Simon von Cyrene das Kreuz halten. Ihm gegenüber treten die Aeltesten, welche den Zug eröffnen, wie die Schächer, welche ihn schliefsen, noch etwas mehr in den Hintergrund, den in ganz schwacher Erhebung nach rechts einige Krieger, nach links die frommen Frauen mit dem hl. Johannes beleben. Diese verschiedenen Höhenverhältnisse, die sämmtlich auf vorzüglicher Modellirung beruhen, geben der Gruppe etwas sehr Lebendiges, ohne dafs die Klarheit der Anordnung irgendwie Schaden litte. Obwohl die Szene eine bewegte und erregte ist, die sich in dem das Seil führenden Henker zu drastischer Geberde steigert, trägt das Ganze doch den Charakter grofser Würde. Die Figuren sind schlank und edel bewegt, die Gewänder ruhig und harmonisch geordnet, jeder Kopf in eigenartigem Ausdrucke trefflich charakterisirt. Diese Eigenschaften besonnener Mafshaltung und würdevoller Ruhe sind wohl geeignet, etwas zu überraschen, da die Ursprungszeit des Reliefs, welche um 1600 anzusetzen sein dürfte, in ihren plastischen Gebilden vielfach eine gewisse Manierirtheit liebte gerade in Süddeutschland, wo die Gruppe heimathsberechtigt zu sein scheint, als das selbständige Werk eines unter italienischem Einflusse stehenden Künstlers.

In Bezug auf die Technik bezeichnet dasselbe einen so hohen Grad der Vollkommenheit, dafs wir ihr eine besondere Aufmerksamkeit schulden. Dafs dieser Bronzegufs aus der verlorenen Wachsform — *à cire perdue* — erfolgt ist, beweisen sowohl die fehlenden Gufsnähte als auch die kleinen Bläschen, die sich mehrfach auf dem Gufsstück finden. Nachdem nämlich der Giefser das ganz in Wachs modellirte Relief auf der Vorderseite mit einer ziemlich dickflüssigen Formmasse stark übergossen und dabei kleine Luftkanülchen vorgesehen, diese Masse dann sorgfältig getrocknet und dadurch fest gemacht hatte, suchte er auf der Kehrseite das Wachs bis auf eine dünne Schicht zum Schmelzen zu bringen und wo ihm auf der Oberfläche zu viel Wachs abgelaufen war, dieses durch Aufstreichen wieder zu ergänzen, wie die Rückseite deutlich erkennen läfst. Auf ihr befestigte er nunmehr, um eine grofse Anzahl von Gufskanülen zu möglichst gleichmäfsiger Vertheilung des flüssigen Metalles zu gewinnen, bei 3 Dutzend runde, entsprechend lange Wachsstäbe. Dann gofs er auch auf diese Rückseite des Modells dieselbe Formmasse in gleichem Umfange und angemessener Stärke. Aus dieser nunmehr dicht geschlossenen Form ragten jetzt nur noch die zu einem Bündel vereinigten Wachsstäbchen oben in eine breite Giefsmulde hinein und bildeten natürlich, als durch starke Erhitzung die ganze Wachsmasse, auch der Rest des noch vom Modell in der ersten Formmasse gelassenen Modellirwachses, zum Schmelzen gebracht wurde, ebensoviele kleine Kanäle, welche das Einfliefsen der glühenden Bronze in den so unter Verlust des Wachses gewonnenen leeren Raum beschleunigen und diese gleichmäfsig vertheilen halfen. Auf diese Weise entstand der dichte feste Gufs, der keinerlei Ciselirung mehr bedurfte, der sogar den Strick, mit welchem der Heiland gebunden ist, stellenweise ganz frei entstehen liefs und jeden Strich des Modellirholzes, selbst das kleinste Luftbläschen des ersten Aufgusses wiedergibt. Nur auf diese Weise konnte die verhältnifsmäfsig sehr leichte, blofs etwas über 1200 Gramm wiegende Tafel gelingen, ein Meisterstück der Giefskunst, welches auch als solches höchst interessant und lehrreich ist.

Schnütgen.

Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion.

Mit Lichtdruck (Tafel XVIII).



ie Hälfte eines Flügelgemäldes im Kölner Museum wird durch die hier beigegebene Lichtdrucktafel veranschaulicht, welche den Tempelgang der kleinen hl. Maria darstellt, während die andere Hälfte, von welcher eines der nächsten Hefte die Abbildung bringen wird, durch die Darstellung der Verkündigung ausgefüllt ist. Der andere, ebenfalls zweigetheilte Flügel, zeigt die Darbringung Jesu im Tempel und seine Verklärung auf Tabor. Die Breite jedes Bildes beträgt 50 *cm*, die Höhe 95 *cm*. In der Anordnung und Gruppirung der einzelnen Figuren verrathen die Bilder eine geschickte Hand, in der Farbengebung und -Stimmung einen tüchtigen Koloristen, in der Wiedergabe der Stoffe einen sehr gewandten Zeichner. Die Bewegungen hingegen lassen Manches zu wünschen übrig, nicht minder der Ausdruck, und die Perspektive leidet — auch für diese Zeit — an grofsen Mängeln. An den Meister der Lyversberger Passion erinnert die ganze Behandlung; aber es fehlt die Durcharbeitung des Meisters, seine feine Charakterisirung, das Leben in den Köpfen, die Bewegung in den Händen, die Anmuth in den Linien. — Diese Mängel treten auch auf der hier beigefügten Abbildung deutlich zu Tage. Die Mutter Anna scheint theilnahmlos trotz der ausgebreiteten übrigens sehr schwachen Hände, Joachim steht in gespreizter, ungeschickter Geberde und sieht träumerisch dem geheimnifsvollen Kinde nach, welches schüchtern die Stufen hinaufschreitet. Auf der Höhe wird es erwartet von der schlanken Figur des als Bischof gekleideten Hohenpriesters, bei dem die Ruhe seiner Haltung zu dem in seiner Rechten pendelnden Rauchfasse in einem gewissen Widerspruche sich befindet. Joachim und Anna stehen auf dem quadratisch gemusterten Marmorboden vor der untersten Stufenreihe. Diese hat Maria erstiegen und sieht sich im Profil nach ihrem Vater um, der ebenfalls recht geschickt im Profil dargestellt ist. Auf der Höhe der zweiten Stufenreihe steht der Hohepriester im Planum vor dem Altare. Dieser ist mit einem sehr schön in Roth und Gold gemusterten Antependium bekleidet und mit weifsem, bunt befransetem Tuche bedeckt. Auf ihm steht hinten ein vergoldeter Schrein, der ohne Zweifel die Bundeslade bedeutet, vor einem Retabulum, dessen mittlerer wohl die Gesetzestafeln darstellender Erhöhung die sie auf den Ecken flankirenden Standfigürchen von Moses und Aaron entsprechen. Sie reichen in das mit Butzen verglaste Mafswerkfenster hinein, zu dem die beiden es einrahmenden Säulen stilistisch nicht passen, wie überhaupt die Architektur mehrfache Verstöfse und Widersprüche zeigt. Interessant ist der mit Blattornament gemusterte Goldbrokatstoff, der zu beiden Seiten des Altars sich entfaltet, interessant auch die Vergitterung, die vor der zweiten Stufenfolge erkennbar.

Gerade die Gemälde dieser Epoche sind reich an biblischen, geschichtlichen und legendarischen Szenen, welche in dem Innern von Kirchen zur Entfaltung kommen, daher mit den Datails derselben ausgestattet sind gemäfs der damals gerade für diese Darstellungen herrschenden Vorliebe. Diese Bilder, namentlich die Veranschaulichungen einiger der damaligen Zeit besonders geläufiger, lehrhafter und sinnbildlicher Vorgänge, wie z. B. die Messe des hl. Gregor, enthalten einen wahren Schatz von vorbildlichem Material für Kirchenausstattung, der noch viel mehr durchforscht und ausgenutzt zu werden verdient, als es bislang der Fall war.

Die profane Kunst hat für die stilistische Zimmereinrichtung, zu der sie in der neuesten Zeit zahllose Beiträge geliefert hat, das Material, welches so manche alte Bilder bieten, vortrefflich zu verwerthen gewufst, wie schon ein Blick in »Hirth's Formenschatz« beweist. Der kirchlichen Kunst bleibt nach dieser Richtung noch Vieles zu thun übrig. Gerade alte Gemälde, wie Holzschnitte und Kupferstiche, und zwar nicht blofs solche aus dem Mittelalter, sondern auch aus den folgenden Jahrhunderten, insofern sie ältere Kircheneinrichtungen wiedergeben, sind eine wahre Fundgrube für Kirchenmöbel, als Altäre, Chorstühle, Lettner, Orgeln etc., wie für liturgische Gebrauchsgegenstände, als Pulte, Leuchter, Paramente u. s. w. Möge nur mit Eifer und Verstand aus ihnen geschöpft werden! Schnütgen.



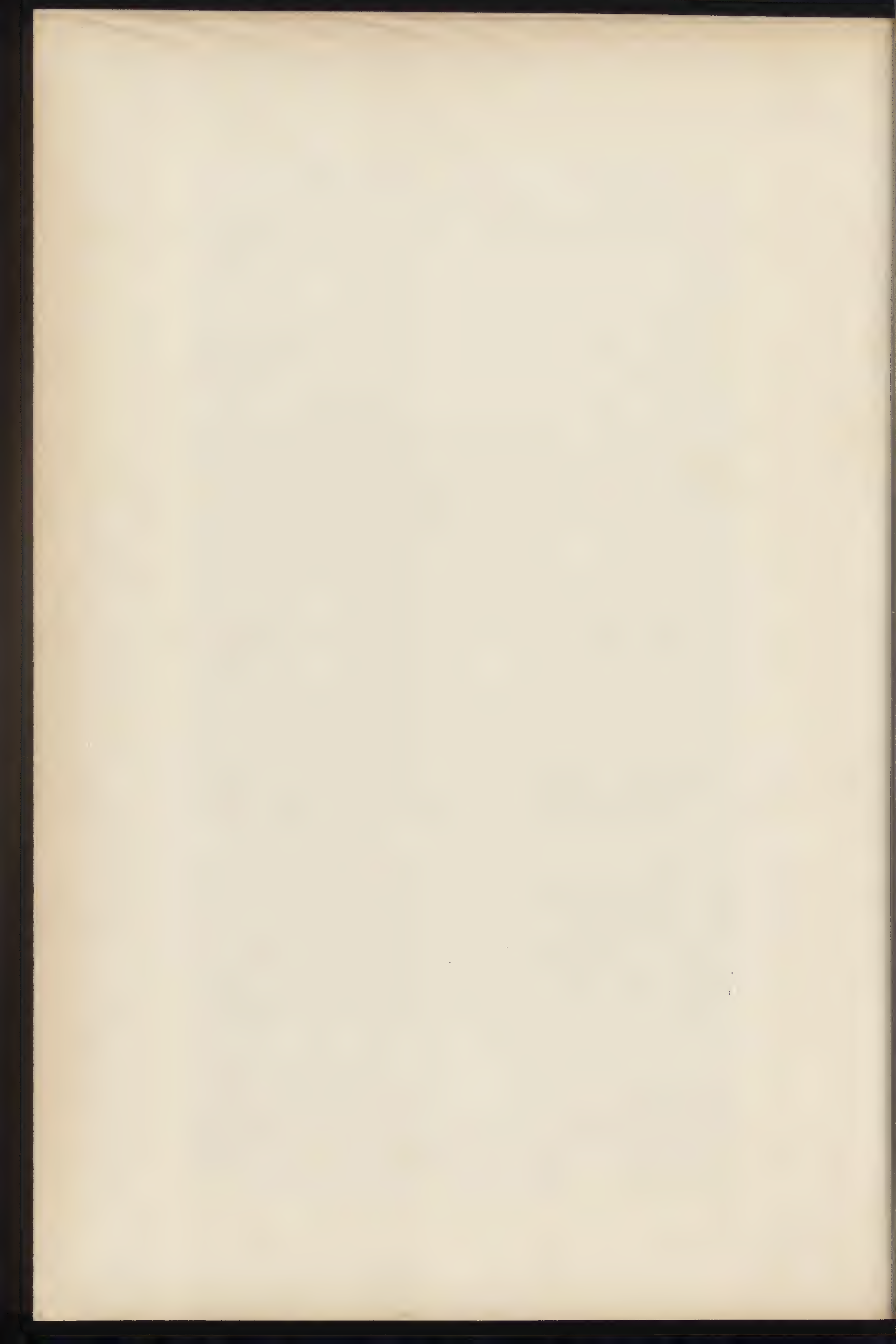
Tafelgemälde aus der Schule des „Meisters der Lyversberger Passion“
I. Der Tempelgang





Tafelgemälde aus der Schule des „Meisters der Lyversberger Passion".

I. Der Tempelgang.



Entwurf zu einem auf mehrfache Erweiterungen angelegten Kirchenbau.

Mit 6 Abbildungen.



ur Lösung dieser höchst wichtigen und zeitgemäfsen Frage liefert ein mir vom Herrn Baumeister Wiethase vorgelegter und in einem Privatbriefe erläuterter Entwurf einen so schätzenswerthen Beitrag, dafs ich nicht glaube unterlassen zu dürfen, Beides zur Kenntnifs unserer Leser zu bringen, mit dem Ausdrucke des Wunsches und der Hoffnung, dafs die hier gebotene Anregung weitere Beiträge herbeiführe.

Der Herausgeber.

Sehr geehrter Herr Domkapitular!

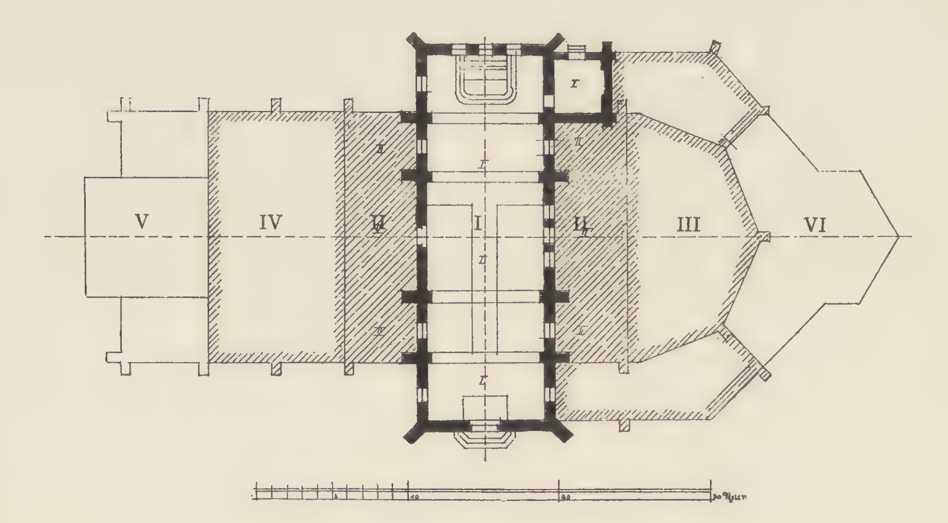
Angeregt durch unsere kürzliche Unterhaltung betreffs des Kirchenprojektes für S. habe ich wiederholt darüber nachgedacht, ob die seither üblichen Verfahren bei der Planfeststellung von solchen Kirchen, die voraussichtlich in späterer Zeit erweitert werden müssen, die richtigen sind. Wie in dem Orte S., können auch Fälle eintreten, wo eine Erweiterung überhaupt fraglich ist, man aber den Gedanken daran nicht ausschliefsen will. In vielen Orten der Industriegegenden ist man zum Bau von Nothkirchen übergegangen, die 25- bis 50 000 Mk. gekostet haben, und von denen manche heute schon verschwunden sind, womit das betreffende Kapital fortgeworfen ist. Weiter ist zu bedenken, dafs es immerhin eine gefährliche Sache ist, bei Gemeinden, die gröfstentheils aus Industriearbeitern bestehen, den Weg der Anleihe zu betreten, dafs es vielmehr räthlich erscheint, sich mit freiwilligen Beiträgen, so gut es geht, durchzuhelfen, womit ein stückweises Bauen nothwendig wird. Baut man nun in dieser Weise, so ist das bisherige Verfahren derartig, dafs man entweder zuerst den Chortheil der Zukunftskirche baut oder das Schiff mit provisorischem Choranbau oder beide Theile, also Schiff und Chor mit Berücksichtigung später anzusetzender Kreuzflügel bezw. Seitenschiffe.

Man ist dabei aber genöthigt, in allen Fällen sofort die für die Gesammtkirche erforderlichen Höhenverhältnisse einzuhalten, die natürlich zu dem vorläufig zu erbauenden Theil des Ganzen in keinem Verhältnifs stehen. Die Folge ist, dafs das Provisorium unschön wird und man ihm überhaupt den bleibenden Stempel des Unvollendeten und Unvollkommenen aufdrückt. Tritt nun der Fall ein, dafs man nicht zu dem vorgesehenen Weiter- und Ausbau gelangt, so bleibt der unproportionirte Bautheil mit seinen unschönen für einen Fortbau bestimmten Ansätzen ein bleibendes Aergernifs, das Bild einer verfehlten Spekulation und zerstörter Hoffnungen vergangener Tage. Für den denkenden Beschauer wird der Anblick jedenfalls alle Gedanken an die Monumentalität des Gebäudes verscheuchen, und lediglich das Bewufstsein irdischer Vergänglichkeit in seiner Seele wachrufen. Es wird sich demnach das Bedürfnifs ergeben, einen Theilbau zu konstruiren, der von Anfang an das Ansehen des für sich Abgeschlossenen, Fertigen darbietet, dieses Ansehen auch später, nach Fertigstellung der einzelnen Vergröfserungen möglichst bewahrt, und dessen Innenwirkung keine zu groben Verstöfse gegen die allgemeine Harmonie der Verhältnisse zeigt.

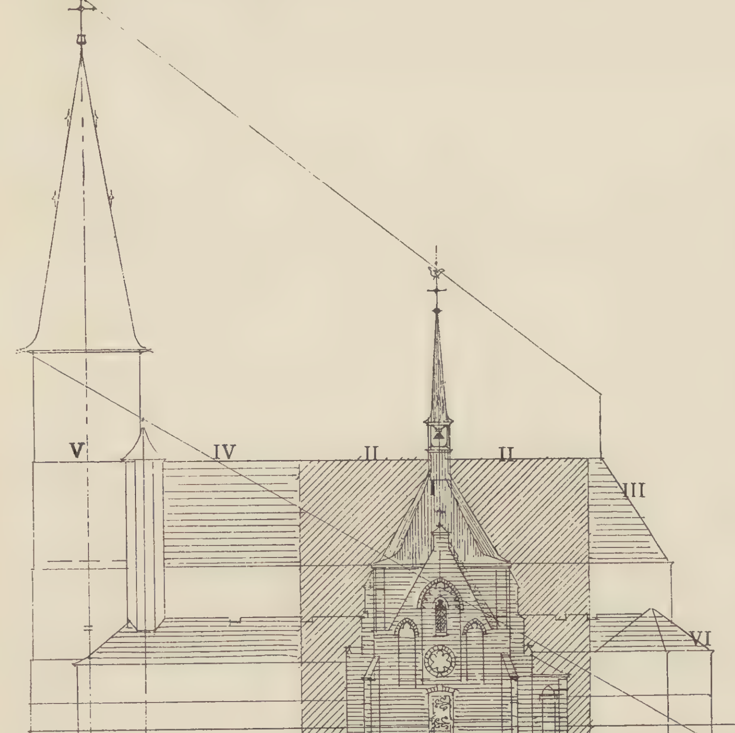
Mein Vorschlag geht nun dahin, für den ersten Anfang ein besonders gestaltetes Querschiff, im Plane mit I bezeichnet, zu nehmen und den ganzen Aufbau in seiner für immer bleibenden Gestaltung fertigzustellen. Hierbei soll indessen so verfahren werden, dafs der Mitteltheil einem sog. Centralthurm ähnlich behandelt wird, derartig, dafs event. im Dachstuhl auch eine oder zwei gröfsere Glocken Platz finden können. Der Hochaltar würde an der Nordwand des Kreuzflügels aufgestellt werden, die abgetrennte Seitenhalle daneben vorläufig die Sakristei bilden; im südlichen Kreuzflügel würde eine geräumige Orgelbühne und Empore, darunter der Haupteingang anzubringen sein. In der perspektivischen Ansicht habe ich mich bemüht, skizzenhaft ein besser verständliches Gesammtbild zu geben. Ein solcher Bau bietet ausreichenden Raum für 210 Sitzplätze und 80 Stehplätze, sowie für 80 Kinderplätze, im Ganzen also für 370 Kirchenbesucher, könnte mithin schon einer Gemeinde von 500 bis 700 Seelen genügen. Seine Ausführungskosten betragen nach ziemlich genauer Berechnung bei Annahme vollständiger Wölbung 36 000 Mk., bei der Herstellung einer flachen Decke 32 000 Mk. Zu dieser Summe treten noch etwa 7000 Mk. für die nothwendigste Möblirung und einigen Dekor hinzu.

Mit dem Bauabschnitte, den ich im Plane mit II bezeichnet habe, wird die innere Einrichtung der Kirche in seitheriger Weise belassen.

Perspektivische Ansicht der ersten Anlage.



Grundrifs der vollendeten Kirche.



Seitenansicht der vollendeten Kirche.

I. Erste Bauperiode.

II. Zweite Periode:
mit den ersten Jochen des definitiven Schiffes.

III. Dritte Periode:
Choranlage.

IV. Vierte Periode:
Vollendung der Schiffe.

V. Fünfte Periode:
Thurmanlage.

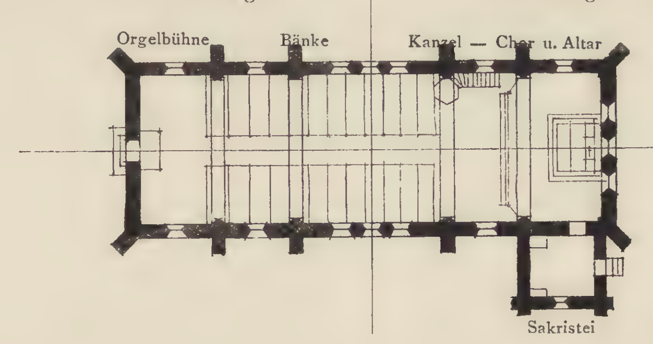
VI. Sechste Periode:
Chorkapellen etc.



Schnitt durch das Querschiff, bezw. Längsschnitt durch die erste Anlage.



Seitenansicht der ersten Anlage mit vorläufiger Abschlufswand.



Grundrifs der ersten Bauperiode.

Durch die Weiterbauten im Osten und Westen bildet sich eine vollständige Kreuzkirche, deren Ausführung erfolgen kann, ohne dafs der Dienst in der alten Kirche irgendwie gestört wird, mit Ausnahme der kurzen Zeit, welche erforderlich ist, um die Ausmauerung der Bogenfelder zu entfernen und diese beizuputzen. Will man möglichst an Raum gewinnen, so kann man die Kreuzflügel mit Emporen versehen und hier unter Umständen die Kinder unterbringen. Sollten die zwischenzeitlich eingetretenen Verhältnisse jede Aussicht auf Weiterbau ausschliefsen, so könnte man gegenüber der Sakristei einen massiven Glockenthurm aufführen und dessen unteren Theil als Hülfssakristei gebrauchen. Der mittelst der Vergröfserung II erreichte Flächenraum ist gegen früher beinahe verdoppelt; er entspricht jetzt einer Gemeinde von 800 bis 1400 Seelen.

Gehen wir weiter und denken uns die im Plane durch III bezeichnete Vergröfserung, so würde letztere sich auf das bleibende Chor und die neuen Sakristeien beziehen; der Altar jetzt seine alte Stelle verlassen und in dem neuen Chore Stelle finden. Die Bänke etc. würden damit nach der östlichen Richtung umgestellt werden müssen. Das Ganze entspräche nunmehr einer Gemeinde von 1800 Seelen. Das Nähere darüber ist aus dem Plane ersichtlich, ebenso, wie sich weiter durch Fortsetzung der Schiffe unter Abtheilung IV zu einer fertigen grofsen Kirche von etwa 45 *m* Länge gelangen läfst, ohne, wie seither oft der Fall gewesen ist, irgend etwas Wesentliches früherer Anlagen zu zerstören oder den Gottesdienst zu behindern. Ich habe hierbei die mit Abtheilung VI zu bezeichnende Gruppe der Vergröfserung unberücksichtigt gelassen, welche sich auf Kapellen und ähnliche Anlagen am Chorbau bezieht, weil sie für das rein praktische Bedürfnifs von geringerer Bedeutung sind.

Den Schlufs der gesammten Bauthätigkeit würde endlich die Einrichtung des Glockenthurmes im Westen mit den Seitenhallen, Taufkapellen etc. bilden; es wäre die Abtheilung V.

Somit hätte ich ein System dargelegt, welches gestattet, durch stückweise Herstellung eines Baues auf Grund eines grofsen Gesammtplanes den Bedürfnissen der Gemeinde mit verhältnifsmäfsig geringen Mitteln jederzeit gerecht zu werden, die ursprünglich kleine Gemeinde vor übermäfsigen Ausgaben zu bewahren und die Gesammtkosten in entsprechender Weise auf einzelne Perioden zu vertheilen. Das in neuerer Zeit vielfach beliebte Verfahren, die Baukosten für einen vorläufig viel zu grofsen und zu reichen Kirchenbau auf dem Wege der Umlage zu gewinnen, ist allerdings, wenn einmal die Vorarbeiten für diese Finanzoperation erledigt sind, recht bequem; aber es führt vielfach zur Bedrückung gar mancher wenig Bemittelter, die sonst guten Willens sind, oder zur Erbitterung Anderer, ganz abgesehen von dem hohen Zinsenaufwand, den eine zwanzig- oder dreifsigjährige Amortisations-Periode mit sich bringt. Der letztere ist bisweilen im Vereine mit den Verwaltungskosten so bedeutend, dafs er fast der eigentlichen Bausumme gleichkommt.

Auf der andern Seite ist der Weg der Sammlung freiwilliger Gaben zur Gewinnung eines grofsen Baukapitals ein beschwerlicher und zeitraubender. Ein oft dringender Bau wird über Gebühr hinausgeschoben, und, wenn er vor dem Vorhandensein des gesammten Baukapitals begonnen wird, führen die Nothstände doch wieder zur Steuerschraube oder dem modernen Universal-Rettungsmittel, der Lotterie.

Ich schliefse damit, dafs man den Schwerpunkt bei allen Kirchenbauten nicht auf die möglichst rasche Gewinnung der grofsen Mittel zur Herstellung eines vorläufig zu umfangreichen Baues legen, vielmehr mit Hülfe eines erfahrenen Architekten sich in den Besitz eines Planes setzen soll, der auf eine bequeme und stetige Vergröfserung eingerichtet ist.

Wo nun gar noch ein neues Pfarrsystem gebildet werden mufs, da sollte man doppelt sorgfältig überlegen und daher sage ich: zuerst guter Plan für eine Theilkirche oder kleine Kirche, Pfarrhaus und Küsterei, und dann mit Gottes Hülfe langsam aber sicher weiter! Ein Kapital von 30- bis 50 000 Mk. wird in der Regel selbst eine kleine Gemeinde ohne allzu grofse Schwierigkeiten auf dem Wege der freiwilligen Beiträge zusammenbringen und damit rasch dem dringendsten Bedürfnisse abhelfen.

Indem ich mir erlaube, Vorstehendes zu Ihrer geneigten Kenntnifs zu bringen, verfehle ich nicht, Ihnen zu erklären, dafs eine Weiterverbreitung dieser meiner Ansichten mir grofse Freude bereiten würde.

Mit aller Hochachtung

Ihr ergebenster Wiethase.

Köln, den 21. Januar 1890.

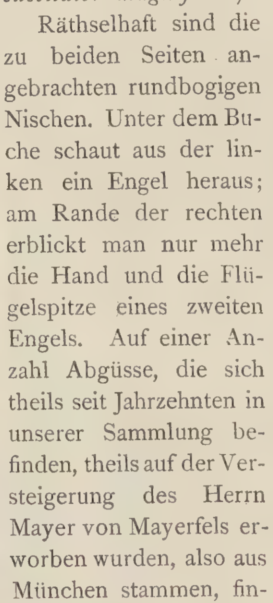
Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem XIII. Jahrhundert.

Mit Abbildung.



Siegel sind, wie Reichensperger schon vor Jahrzehnten aussprach, für die Werthschätzung der mittelalterlichen Kunst in vielfacher Hinsicht von höchster Bedeutung. Für Epigraphik und Kostümkunde sind sie ebenso wichtig als für Heraldik, Sphragistik und Numismatik. Die Kunstgeschichte könnte aus ihnen sehr wichtige Anhaltspunkte gewinnen, weil ja die meisten schon durch Urkunden ziemlich sicher, viele durch die Namen ihrer Besitzer mit voller Sicherheit datirt sind, und weil sie, seltene Ausnahmen abgerechnet, wohl in der Nähe des Ortes angefertigt sein dürften, an dem sie dienten. Manche bieten übrigens bei der noch unvollkommenen Kenntnifs, die wir von den Siegeln des Mittelalters besitzen, räthselhafte Seiten, deren Aufhellung anregend wirkt.





Das hier abgebildete, nach jeder Seite hin beachtenswerte Siegel stellt den hl. Martinus als Erzbischof und als Patron des Mainzer Domes dar. Die Umschrift besagt darum: *Scs : Martinus · sce · Maguntine · sedis · patronus.* Von der Kleidung des auf einem Löwenstuhle sitzenden Heiligen sieht man die faltige, am Halse weit ausgeschnittene, auf der Brust mit einem aufgelegten, vielleicht an das Rationale des Alten Bundes erinnernden Stoffstück verzierte Kasel, dann die mit Quadraten, vierblätterigen Blümchen und Kreisen gemusterte, mit einer durch Kreise belebten Borte besetzte Dalmatik, den ebenfalls gemusterten, schmalen Manipel, die Albe, das lang herabfallende, schmale, vorne mit drei Kreuzen besetzte, mit vierblätterigen Blümchen ausgezeichnete Pallium, eine niedrige Mitra, die mit Borten besetzt ist, welche denen der Dalmatik gleich sind, und unverzierte Schuhe. Die Rechte hält den dem Antlitz zugewandten Bischofsstab, dessen Krümmung ausläuft in einen Schlangenkopf, der an die vom Herrn den Aposteln anempfohlene Klugheit erinnert. In der Linken erscheint das geöffnete Buch, worin der Kern der bischöflichen Predigt enthalten ist. Zu Füfsen hat der Stempelschneider drei Köpfe angebracht, um an die drei Todten zu erinnern, deren Erweckung im alten Offizium des Heiligen erwähnt wird. *(Hic est Martinus electus Dei Pontifex, cui Dominus post Apostolos tantam gratiam conferre dignatus est, ut in virtute Trinitatis Deificae mereretur fieri trium mortuorum suscitator magnificus.)*

Räthselhaft sind die zu beiden Seiten angebrachten rundbogigen Nischen. Unter dem Buche schaut aus der linken ein Engel heraus; am Rande der rechten erblickt man nur mehr die Hand und die Flügelspitze eines zweiten Engels. Auf einer Anzahl Abgüsse, die sich theils seit Jahrzehnten in unserer Sammlung befinden, theils auf der Versteigerung des Herrn Mayer von Mayerfels erworben wurden, also aus München stammen, findet sich in der rechten Nische ein Vierpafs, obwohl auch dort Hand und Flügel des Engels erscheinen. Die Abgüsse der Mayerschen Sammlung dürften wohl aus dem Stempel genommen sein, den laut Mittheilung des P. G. Dreves Herr Geheimrath Warnecke aus Berlin vor Jahren zu München bei Herrn von Hefner sah. Auf dem Vorsteheblatt der schönen Publikationen des Herrn Fr. Schneider über den Dom zu Mainz ist in der rechten Nische der zweite Engel noch vollständig erhalten. Müfste man nun nicht nach den vorliegenden Abdrücken und Abgüssen annehmen, dafs der Stempel ursprünglich in beiden Nischen Engel zeigte, dafs der zur Rechten befindliche später herausgeschnitten ward, um durch einen Vierpafs ersetzt zu werden, und dafs zuletzt auch der Vierpafs entfernt ward,

der auf unserer Abbildung fehlt? Die Abbildung ist photographisch, also mit vollständiger Treue hergestellt nach einem Abdruck, den Herr Domkapitular Schnütgen freundlichst aus einem am 24. Oktober 1889 bei J. M. Heberle versteigerten, 0,085 langen, 0,07 *m* breiten Stempel nehmen liefs. Der Stempel ist inzwischen in den Besitz des Ober-Postsekretärs Warnecke zu Köln übergegangen. Eine genaue Vergleichung des übersandten neuen Abdruckes mit den ältern, wohl aus dem Stempel des Herrn von Hefner stammenden Abgüssen, zeigt weitere wichtige Unterschiede. Das Gesicht ist breiter, die Buchstaben sind etwas schärfer, über dem ersten Worte *SCS* fehlt, wie die Abbildung zeigt, das Abkürzungszeichen. Der zu Köln versteigerte Stempel scheint überdies an einzelnen Stellen kleine Lücken in den Tiefen zu haben, die auf eine galvanische, späterhin nicht genügend nachgravirte Matrize hinweisen. Nicht nur im Kölner Stempel, sondern auch in unsern, auf der Auktion Mayer erworbenen Abgüssen fehlt der hohe, fein profilirte äufsere Rand, den ein älterer Abgufs unserer Sammlung besitzt. Wo ist oder war also der älteste, der echte Stempel?

Doch das gröfste Räthsel wartet noch unser. Der kleine Engel zur Linken schaut in dem Abdruck, wonach die Abbildung angefertigt ist, aus einer ziemlich tiefen Nische heraus. Sein Kopf liegt unter der Fläche, auf der die Figur des Bischofes sich erhebt. Demnach hat der Kölner Stempel nicht nur ein eingeschnittenes Mittelbild mit der gleichfalls, wie gewöhnlich, eingeschnittenen Umschrift, sondern auch auffallenderweise eine Erhöhung, wodurch beim Abdrücken die tiefliegende Nische mit dem Engel entsteht. Der im Besitz des Herrn von Hefner befindliche Stempel hatte zwei Erhöhungen, eine zur Rechten für den Engel, eine zweite zur Linken für den Vierpafs. Ob nun der älteste, den Schneider abbildete, ebenfalls zwei Erhöhungen mit je einem Engel besafs? Wir bezweifeln es; denn es scheint uns, er habe zwei flache Bogen besessen, wie unsere Abbildung einen zur Rechten zeigt, und die vertieften Engel in ihren Nischen, beziehungsweise der Vierpafs, seien nachträglich mit kleinen Stempeln im abgedruckten Siegel hinzugefügt worden. Bekanntlich fügten manche deutsche Kaiser, wir erinnern nur an das herrliche Majestätssiegel Friedrichs III., ihrem Siegel solche Merkmale bei, um die Authenticität desto mehr sicher zu stellen. Die Engel oder der Vierpafs würden also eine Art Sekretsiegel sein, wodurch eine Nachahmung des einer Unterschrift gleichwerthigen Siegels verhütet werden sollte.

Das auffallende Erscheinen solcher Nischen und Köpfe im Mainzer Siegel führt nun zu weitern Schlüssen. Wir begegnen nämlich ähnlichen Bildungen auf englischen Siegeln. Vor mir liegen zwei Abdrücke des wunderschönen alten Siegels des Kapitels von Kanterbury, welche aus dem Nationalarchiv zu Paris uns zukamen. Auf denselben ist die Kathedrale dargestellt. Aus ihren Thurmfenstern schauen zwei sehr tief liegende Köpfe heraus. Da nun Richard von Cornwallis als deutscher König (1257—1272) zu Mainz in enger Beziehung stand, liegt die Vermuthung nahe, das Kapitel habe bei Engländern diese Art von Siegeln gesehen und nachzuahmen beschlossen. Gegen diese Vermuthung erhebt sich aber die Angabe, unser Mainzer Siegel erscheine schon seit 1238. (Vergl. Schneider a. a. O. Kleine Ausgabe S. LXXVII Note 1.) Wir werden dadurch vor eine neue Schwierigkeit gestellt, weil das hier abgebildete Siegel zwar sicherlich dem XIII. Jahrh. zuzuschreiben ist, die Datirung 1238 aber auffallend früh erscheint. Ohne urkundliche Beweise würde man es wohl an 50 Jahre später setzen. Bekanntlich sind Siegel an Urkunden später erneuert worden. Sollte dies nicht auch bei der Urkunde von 1238 geschehen sein?

Welche positiven Ergebnisse können wir nun dem Leser bieten? Jedenfalls die Erkenntnifs, wie schwierig bei genauem Zusehen die einfachsten Dinge werden können, dann aber auch den Nachweis, welche Vorsicht heutzutage beim Ankauf „alter" Stempel anzuwenden ist. Die Fälschungen werden heutzutage so häufig und mit solchem Geschick gemacht, dafs es oft schwer ist, sie zu erkennen. Wenn auch das abgebildete Siegel aus einem falschen Stempel sein sollte — wir werden die Sache noch weiter untersuchen und späterhin über die Ergebnisse berichten —, es ist jedenfalls eine gute Nachahmung, welche die Schönheit des echten erkennen läfst und darum geeignet erschien, hier in dieser Zeitschrift einen Platz zu finden und das Interesse für alte Siegel zu wecken.

Steph. Beissel S. J.

Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim.

Mit Abbildung.

ildesheim ist zwar reich an aller Art von Kunstgegenständen, aber der Nähe des Harzes, worin der Bergbau seit dem X. Jahrhundert reiche Schätze zu Tage fördert, verdankt es doch den Vorzug, so viele und so schöne Erzwerke des Mittelalters zu besitzen, wie keine andere deutsche Stadt. Die unter der Leitung des hl. Bernward gegossenen Thürflügel des Domes, dessen eherne Säule, die bald in den genannten Dom übertragen wird, dessen Leuchter sind bekannte Beweise der hohen technischen Fertigkeit, zu der sich die Giefskunst dort früh erhoben hatte. Weitere wichtige Beweise liefern im benachbarten Goslar der räthselhafte „Crodoaltar" und der Kaiserstuhl zu Goslar, der 1166 errichtete eherne Löwe auf dem Burgplatz zu Braunschweig und die leider zerstörten, um das Jahr 1000 in Korvei bei Höxter von einem Gottfried gefertigten Gufswerke. Wohl das schönste Werk dieser Art und Gegend ist der Taufbrunnen der Hildesheimer Kathedrale. Er ist von Kratz („Der Dom zu Hildesheim", Hildesheim 1840, S. 195 f.), im „Organ für christl. Kunst" 1862, (S. 280 f.), bei Mithof („Kunstdenkmale im Hannoverschen", Bd. III S. 105 f.) und bei Förster („Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei", Bd. IV Theil 2 S. 17 f.) freilich eingehend beschrieben worden. Trotzdem ist der Zusammenhang der einzelnen Gruppen und Figuren noch nicht klar erkannt oder wenigstens nicht deutlich dargelegt worden. Derselbe ist aber so geistreich und inhaltsvoll, dafs es sich der Mühe lohnt, ihn nachzuweisen und der Nachahmung dringend zu empfehlen.

Was die Gröfsenverhältnisse betrifft, so hat

a. das Fufsgestell	0,40	1,05	1,80 *m*,
b. das Becken	0,65		
c. der Deckel	0,45	0,75	
d. der Knauf	0,30		

e. unterer Durchmesser 0,90 *m*,

f. oberer Durchmesser des Beckens 1,03 *m*.

Es verhält sich also ungefähr $a:b = 2:3$; $c:d = 3:2$; $b:e = 2:3$ und $(a+b):(c+d) = 4:3$.

Drei Inschriften laufen um den unternund obern Rand des Beckens und den Anfang des Deckels. Jede besteht aus je vier Versen, die Gesammtzahl derselben bietet die Grundidee zur Erklärung aller Bildwerke. Sie lauten:

1) + Os mutans · Phison · est · || prudentı simulatus · (A)

+ Temperiem · Geon · || terre · designat · hiatus · (B)

+ Est · velox · Tigris · || quo · fortis · significatur · (C)

+ Frugifer · Eufrates · || est · justitia · que · notatus · (D)

2) + Quatuor · irrorant · paradisi · flumina · mundum ·

+ Virtutes · que · rigant · totidem · cor · crimine · mundum ·

+ Ora · prophetarum · quae · vaticinata · fuerunt ·

+ Hec · rata · scriptores · ewangelii · cecinerunt ·

3) + Mundantur · inmunda · sacri · baptismatis (·) unda · (I)

Sic · juste · fusus · sanguis · lavachri · tenet · usus · (II)

Post · lavat · attracta · lacrimis · confessio · facta · (III)

Crimine · fedatis · lavachrum · fit · opus · pietatis · (IV)

Der Sinn dieser Inschriften und ihre Beziehung zu den Bildwerken erhellt, sobald man den Taufbrunnen betrachtet. Er ruht auf vier männlichen Gestalten, von denen jede eine Urne hält, aus der Wasser fliefst. Sie stellen die vier Paradiesesflüsse dar, welche die Erde befruchteten. Schon durch Gestalt und Kleidung sind sie als Sinnbilder der vier Haupttugenden bezeichnet. *A* Phison ist eine kluge, bärtige, gelockte Gestalt; *B* Geon unbärtig, fast nackt, denn er trägt nur Schurz und Halstuch; *C* Tigris ist als tapferer Ritter in einen Kettenpanzer gekleidet und hält sein blankes Schwert empor *D* Euphrat erscheint unbärtig aber bekleidet.

Hinter den Köpfen der personificirten Flüsse sind in kleinen Kreisen vier, durch sie charakterisirte Tugenden in Brustbildern angebracht. Hinter *A* zeigt die durch eine Inschrift bezeichnete „Prudentia" mit der Rechten das offene Buch, aus dem sie schöpfte; eine Schlange in ihrer Linken, mahnt an Christi Worte: „Seid klug wie die Schlangen", die auf dem sie umgebenden Schriftband stehen: *Estote · prudentes · sicut · serpentes ·* (Matth. 10. 16.) Ueber *B* bezeichnet das Wort „Temperantia" „Mäfsigkeit" die Bedeutung der im Brustbilde

dargestellten Frau, welche aus einem Krug Wasser in eine Weinflasche giefst. Die Inschrift um sie sagt mit Horaz: *Omne • tulit • punctum • qui • miscuit • utile • dulci •* Ueber dem Tigris *C* erscheint eine gleich ihm gepanzerte Gestalt mit Schwert und Schild und mit der den Sprüchwörtern (16. 32.) entlehnten Umschrift: *Vir • qui • dominatur • animo • suo • fortior • est • expugnatore • urbis •* Der Vers lautet in der Vulgata: *Melior est patiens viro forti, et qui dominatur animo suo, expugnatori urbium.* Das Citat ist also, wie auch die meisten folgenden, nicht ganz wortgetreu. Der vierte Flufs *D* ist begleitet von der „Justitia" „Gerechtigkeit", welche ihre Waage hält und in ihrer Inschrift im Anschlufs an das Buch der Weisheit (11. 21.) sagt: *Omnia • in • mensura • et • pondere • pono.*

Mit diesen vier grofsen Bildern der Flüsse und den ihnen entsprechenden vier kleinen der Tugenden sind Wirkungen der Taufe angezeigt, worin uns ja alle Tugenden eingegossen werden. Der Blick mufs jetzt auf den Hauptdarstellungen ruhen, von denen vier den Mantel des eigentlichen Beckens, vier andere den Deckel verzieren. Um bei der Erklärung möglichst Kürze und Klarheit zu verbinden, müssen wir ein Schema aufstellen. Bezeichnen wir also die acht eben genannten Hauptdarstellungen mit I, II, III, IV, A, B, a, b, die kleinern und gröfsern Brustbilder zwischen ihnen mit 1—16. Das Schema erhält dann, sobald es gemäfs des Inhaltes geordnet wird, folgende Gestalt:

2		3		4		16	
	II		III		IV		B
9		1		10		8	
5		6		7		15	
	a		I		b		A
12		13		14		11	
B		*C*		*D*		*A*	

Es befinden sich also in der untern Reihe *A* bis *D* die Personifikationen der Flüsse, in der zweiten 11 bis 14 die ihnen entsprechenden Bilder der Tugenden, darüber in 5, 6, 7, 15 vier Propheten, in 9, 1, 10, 8 die Symbole der Evangelisten, oben in 2, 3, 4, 16 vier weitere Propheten. Die Ziffern sind in solche, anscheinend verwirrte Ordnung gestellt, weil die Bilder 1 zu I, 2 zu II gehören u. s. w., 15 und 16 aber mit A B eine eigene Abtheilung bilden.

Die Hauptszene in I zeigt die Taufe des Herrn, der im Jordan steht, dessen Wasser bis zu seinen Hüften hinaufreicht. Rechts steigt Johannes am Ufer hinan und legt ihm die Rechte auf das Haupt, links halten zwei Engel die Gewänder, oben schwebt die Taube herab und über ihr erhebt der Vater seine Rechte, während die Linke ein Spruchband hält: *Hic (est) filius meus dilectus.* Zur Rechten unserer Szene (in 1) hält das Symbol des Evangelisten Markus, der geflügelte Löwe, ein Band mit der Inschrift: *Ipse • vos • baptizabit • in • spiritu • sancto • et • igne •* (Mark. 1. 8.) Auf dem dreitheiligen Bogen, welcher die Taufszene abschliefst, stehen die Worte: *Hic • baptizatur • Christus • quo • sanctificatur • nobis • baptisma • tribuens • in • flamine • crisma •* Die letzten der zwölf oben mitgetheilten Verse, jene, welche um den Rand des Deckels laufen, sagen nun, die Menschen würden auf vierfache Weise von ihren Sünden und Sündenstrafen gereinigt: I. durch die Wassertaufe, welche der Herr im Jordan vorbildete und weihte, II. durch die Bluttaufe, III. durch reuiges Bekenntnifs, IV. durch Werke der Barmherzigkeit. Diesen Worten entsprechend ist oben im Deckel bei II der Mord der Kinder zu Bethlehem gebildet. Herodes sitzt auf einem Thronsessel, hinter ihm steht sein Knappe mit dem Schwert, vor ihm ein Henker, der ein Kind durchbohren will, das die Mutter auf dem Arme hält. Eine zweite Frau trägt ihren Knaben an der Brust. Zu dieser Szene gehört das neben ihm, unter dem Knauf angebrachte Brustbild (2) des „*Hieremias • pro •*" und dessen Spruchband: *Vox in Rama • aud(ita • est) • plor(atus) • et • u(lulatus) • R(achel) • p(lorans) • f(ilios) s(uos) •* (Matth. 2. 18.) Auf dem Kleeblattbogen, der das Hauptbild umrahmt, steht: *Quos • dolor • ostentat • cruor • a • crudele • cruentat •*

Ueber der Taufe bei I finden wir in III wiederum Christum, den Herrn. Er sitzt an einer Tafel zwischen Simon und einem andern Pharisäer und läfst sich von Magdalena die mit deren Bufsthränen benetzten Füfse trocknen. Auf dem Spruchband des Simon liest man: *Hic • si • e(ss)et • p(rop)h(et)a • sci(ret) • u(tique) • q(ualis) • et • q(uae) • est • mu(lier) • q(uae) • t(angit) • e(um),* auf dem des Herrn: *Remittuntur • ei • peccata • multa,* auf dem des zu dieser Szene gehörenden Brustbildes 3, dem des Königs David: *Cibabis • nos • pane • la(crymarum) • et • po(tum) • d(abis) • n(obis) • in • la(cr)im(i)s •* (Ps. 79. 6), endlich auf dem Kleebogen der Umrahmung: *Spe • reficit • pectus • lacrymis • a • flente • refectus.*

In der dritten Szene des Deckels IV thront die „Misericordia“ „Barmherzigkeit“ als Königin. Mit der Rechten schüttet sie aus einem Krug labendes Getränk in eine Schale einem Durstigen ein, mit der Linken reicht sie einem Hungerigen ein Brod; hinter dem Hungerigen und dem Durstigen naht sich ein Nackter, der gekleidet wird, und ein Fremder, der um Herberge bittet; am Fufse des Thrones liegt ein Kranker, neben dem ein Gefangener aus dem Kerkerfenster herausschaut. Das siebente Werk der Barmherzigkeit, die Todten begraben, fehlt hier, wie bei Matth. 25. 35 f.

Das Brustbild des Propheten Isaias *„Ysaias • pro •“* ist oben zur Rechten dieser Szene in 4 abgebildet. Sein Spruch lautet: *Frange • esur(ienti) • pa(nem) • t(uum) • et • eg(enos) • va(gosque) • ind(uc) • in • do(mum) • t(uam)* • (Is. 58. 7.); der Spruch auf der kleeblattförmigen Umrahmung:

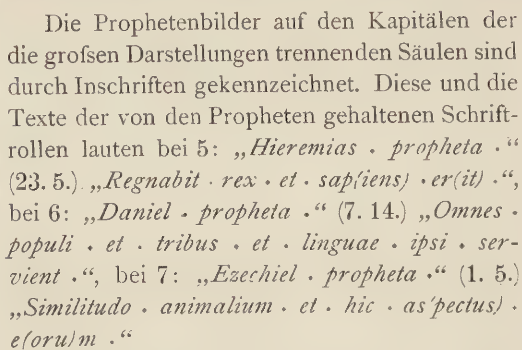
+ *Dat • veniam • sceleri •*
per • opes • inopiam • misereri •

Unten auf dem Mantel des Cylinders sind neben dem Bilde der Taufe des Herrn zwei Vorbilder derselben angebracht: der Zug durch das rothe Meer in a, unter dem blutigen Tode der Kinder, und der durch den Jordan in b, unter der Darstellung der Barmherzigkeit. Sie erinnern daran, dafs der Getaufte aus der Knechtschaft des Teufels (Egyptens) erlöst wird und in das Reich Gottes (das gelobte Land) eintritt. Die Inschriften in den beiden Kleeblattbogen des obern Abschlusses sagen:

a. *Per • mare • per • Moysen • fugit • Egiptum • genus • horum •*
Per • Christum • lavach(ro) • fugim(us) • tenebras • viciorum •

b. *Ad • patriam • Josue • duce • flumen • transit • Hebreus •*
Ducimur • ad • vitam • te • duce • forte • Deus •





Die Prophetenbilder auf den Kapitälen der die grofsen Darstellungen trennenden Säulen sind durch Inschriften gekennzeichnet. Diese und die Texte der von den Propheten gehaltenen Schriftrollen lauten bei 5: *„Hieremias • propheta •“* (23. 5.) *„Regnabit • rex • et • sap(iens) • er(it) •“*, bei 6: *„Daniel • propheta •“* (7. 14.) *„Omnes • populi • et • tribus • et • linguae • ipsi • servient •“*, bei 7: *„Ezechiel • propheta •“* (1. 5.) *„Similitudo • animalium • et • hic • as(pectus) • e(oru)m •“*

Die Sprüche 5 und 6 loben den Herrn, welcher in den Szenen I und III erscheint, 7 dient als Ueberleitung zu den Symbolen der vier Evangelisten, welche mit weit ausgebreiteten Flügeln die Bogenzwickel füllen. Es ist nicht zu übersehen, dafs ihre Reihenfolge geändert ist, so wie auch die Flüsse mit Absicht anders aufgestellt sind, als man erwartet hätte. Es steht nämlich, wie das Schema zeigt, der erste Flufs *A* nicht bei der Szene I. Warum nicht? Weil in dieser I. Szene der Herr im Jordan getauft wird und der Künstler neben ihn nicht die Tugenden der Klugheit *A* und Mäfsigkeit *B*, sondern die besser passenden der Stärke *C* und Gerechtigkeit *D* anbringen wollte. Ebenso ist oben neben die Taufe der Evangelist Markus 1 mit einem, oben gegebenen, auf dieses Ereignifs bezüglichen Text eingefügt. Die Inschriften, welche die drei übrigen Evangelisten begleiten, lauten bei 8: *„S. Matheus ewangelista •“* (1. 21.) *„Ipse salvum faciet • populum • suum • a • pec(catis) • e(oru)m •*, bei 9: *„S. Lucas • ewangelista •“* (1. 32.) *„Dabit • illi • Dominus • sedem • D(avi)d • p(atris) • ej(us) •“*, bei 10: *„S. Johannes • ewangelista •“* (1. 14.) *„Verbum • caro • f(a)c(tu)m • est •“*

Damit ist der Cyklus der Taufe abgeschlossen. Es folgt ein zweiter kleinerer, dessen Kern das vierte Bild A des Mantels des Taufbeckens ausmacht. Da thront Maria zwischen zwei Bischöfen,

den hl. Godehard und Epiphanius oder Bernward. Auf den Stufen des Thrones kniet der Geschenkgeber in geistlicher Tracht mit dem Spruchband: *Ave · Maria · gratia · plena ·* Auf dem grofsen Kleeblattbogen wird dann sein Name genannt, denn dort liest man:

+ *Wilbernus · venie · spe · dat · laudique · Marie ·*
Hoc · decus · ecclesie · Suscipe · Christe · pie ·

Mit Recht hat Kratz diesen Wilbernus als Kleriker, ja als Kanonikus des Domes angesehen, obgleich er nicht ermitteln konnte, wann derselbe gelebt habe. Auch Herr Pfarrer Wächter hat ihn weder in dem 1190 beginnenden und im Beginn des XV. Jahrh. schliefsenden Sterbebuch des Hildesheimer Domes noch unter den Zeugen der Urkunden des XIII. Jahrh. gefunden. Seine Vermuthung, der Taufbrunnen möge um 1250, nach Vollendung der 1230 bis 1240 unter Bischof Konrad ausgeführten Dombauten entstanden sein, wird wohl das Richtige treffen. Die im »Organ für christliche Kunst« ausgesprochene Ansicht: „Wir können in demselben (dem Bilde des Wilbern) ebensogut den Künstler vermuthen, welcher das schöne Werk fertigte, als den blofsen Donator", kann auf Richtigkeit keinen Anspruch erheben. Sowohl der Text der Weiheinschrift als die geistliche Tracht des Geschenkgebers sprechen dagegen.

Wie neben dem Bilde der Taufe des Herrn zwei Vorbilder angebracht sind, so stellte der Künstler über unser Widmungsbild A ein Vorbild B, worin die reine Jungfrauschaft der Gottesmutter vorbedeutet wurde. Wir sehen da einen Altar mit der Bundeslade, auf dem zwölf Stäbe stehen, deren mittlerer blüht, zur Linken befindet sich Aaron mit dem Oelgefäfs, aus dem er seine Salbung erhielt, zur Rechten Moses mit Stab und Schriftrolle, worauf geschrieben ist: „*Prophetam · suscitabit · de · filiis · vestris ·*" Oben im Kleeblattbogen steht: *Virga · viget · flore · parit · alma · vigente · pudore ·*

Die Inschriften der neben A u. B in 15 u. 16 angebrachten Prophetenbilder lauten: „*Isayas · propheta ·*" (11. 1.) „*Egredietur · virga · de · ra(dice) · Yes(se) ·*" „*Salomon · rex ·*" (Eccl. 24. 23.) „*Flores · mei · fructus · ho(noris) · et · ho(nestatis) ·*"

Sowohl Kratz als der Artikel des Organs sahen in der zuletzt besprochenen grofsen Szene B „die Bestätigung Aarons als Priester durch den blühenden Stab". Sie haben nicht einmal hier, trotz der Inschriften, geschweige in den andern Bildwerken, den Zusammenhang erkannt. Alle andern Besprechungen unseres Taufbrunnens aber gehen auf diese zurück, ja der Artikel des Organs ist nur eine Bearbeitung des von Kratz gebotenen Materials.

Fügen wir noch einige Worte bei über die Technik. Jede der unter dem Becken befindlichen Figuren ist für sich gegossen, ebenso die Schlufsblume und die unter dem Becken angebrachte, in vier Blumen auslaufende Stütze. Das Ganze besteht also aus acht Theilen. Der Gufs ist vortrefflich. Die Inschriften sind in die fertig gegossenen Theile eingegraben, ebenso sind die Verzierungen der Gewänder gravirt. Die Zeichnung der Figuren ist edel, die Modellirung hoch und gut. Die oft fast ganz vom Grund losgelösten Köpfe der Figuren sind voll Charakteristik und Würde. Eine grofse Rolle spielen die Hände, womit die Personen ihre Gemüthsbewegungen verdeutlichen. Die Frau vor Herodes, deren Kind getödtet wird, ist in ihrem Schmerz vortrefflich geschildert. Die Inschriften sind oft sehr arg abgekürzt, woraus erhellt, dafs der Entwurf jedenfalls von einem Geistlichen stammt, der den Künstler zwang, die gewählten Texte an ihre Stelle zu setzen. Hätte der Künstler vollständig freie Hand gehabt, so würde er wohl im Interesse der Aesthetik, kürzere Inschriften gewählt haben. Beachtenswerth ist, mit welchem Geschicke so viele Bänder und Leisten für die grofse Menge der Inschriften angebracht worden sind.

Praktisch verwerthbar werden die Bilder des Hildesheimer Taufbrunnens in zweifacher Art sein. Man könnte eine Anzahl der Bilder, etwa die Wassertaufe des Herrn, die Bluttaufe der Kinder und die Begierdetaufe der Magdalena, vielleicht mit einem oder dem andern Vorbild herausheben, um einen Taufbrunnen zu verzieren. Alle zu nehmen dürfte zu viel sein. Zweitens könnte man den ganzen Cyklus in wenig geänderter Gestalt zur Ausmalung einer Taufkapelle verwerthen. Möge man aber die Inschriften nicht vergessen! Trotz derselben ist die schöne Idee, welche die Bilder verbindet, bis jetzt unbekannt geblieben. Würde man sie ohne die Inschriften gefunden oder die gefundene als richtig anerkannt haben?

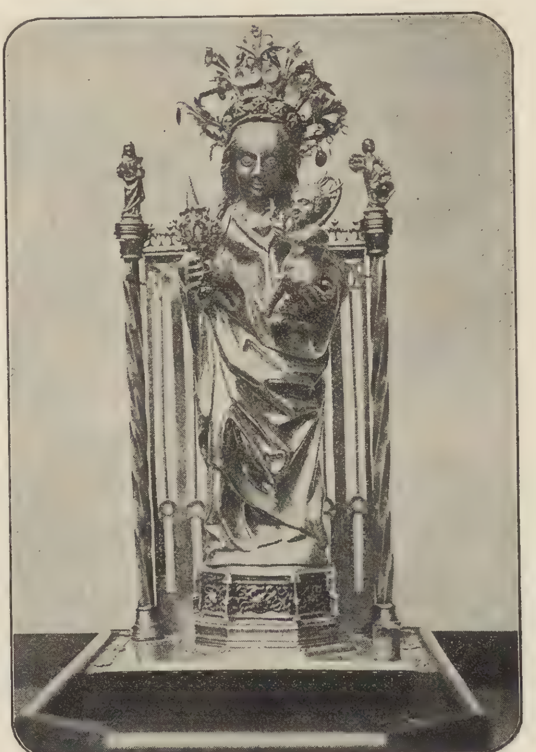
St. Beissel S. J.

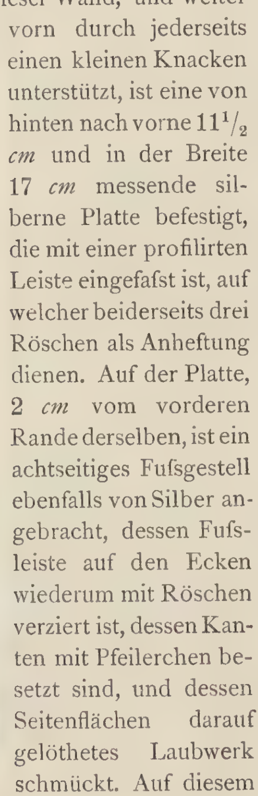
Der Bëlt der Kirche zu Bützow.

Mit Abbildung.



In einem Vertrage über die Rechtsverhältnisse einer im Kirchspiele Hornstorf bei Wismar zu erbauenden Kapelle von 1481 wird festgesetzt, dafs dem Pfarrherrn dasjenige zufallen sollte, was auf den Altar geopfert würde, und dann weiter bestimmt, dafs alle anderen Oblationen, *yd werde vor de bilde ghehangen, in de blocke gesteken, uppe de wachtschalen edder de bedelbrede ghegeven,* von den Vorstehern für die Kapelle gesammelt werden sollten; auch sollte von letzteren am Tage des heil. Laurentius (des Patrons von Hornstorf) *mit dem brede* nicht kollektirt werden. Ob dieses Einsammeln von Opfergaben mittelst eines Brettes allgemein üblich war, ist mir nicht bekannt, und möchte ich es aus dem Grunde fast bezweifeln, da ich bei Otte-Wernicke nichts davon finde. Aus Schleswig-Holstein berichtet das vortreffliche Inventarium der dortigen Bau- und Kunstdenkmäler einzig von einer sogen. Almosenschaufel in Oldesloe (II. 537), in Meklenburg aber hat sich dies Geräth, beelt, bedelt, bedel genannt, mehrfach und in Gebrauch erhalten, namentlich in den Kirchen zu Sternberg, Neuburg und Steffenshagen und zu Bützow. Jene bestehen aus einem ringsum mit einer Leiste und hinten mit einem Stiele versehenen Brette von etwa Fufses Länge, auf welchem vor dem Stiele ein zweites, der Regel nach mit dem Bilde des Patrons geziertes Brett im Winkel angebracht ist, so dafs der sammelnde Vorsteher nicht sehen kann, was auf das Brett gelegt wird. Aehnlich wohl, aber ungleich reicher gestaltet ist ein Belt der ehemaligen Kollegiatkirche in der Stadt Bützow, über welches seltene Stück eine Mittheilung am Platze sein dürfte.





Das Sammelbrett, allerdings neu und anscheinend erst dem Anfange dieses Jahrhunderts angehörig, ist hier ein oben offener flacher Kasten von 32 *cm* Länge und 19 *cm* Breite geworden, dessen hintere, der Handhabe zunächst befindliche Wand so stark ist, dafs sie 5 bis 6 *cm* in den Kasten hineinragt. Auf dieser Wand, und weiter vorn durch jederseits einen kleinen Knacken unterstützt, ist eine von hinten nach vorne $11^1/_2$ *cm* und in der Breite 17 *cm* messende silberne Platte befestigt, die mit einer profilirten Leiste eingefafst ist, auf welcher beiderseits drei Röschen als Anheftung dienen. Auf der Platte, 2 *cm* vom vorderen Rande derselben, ist ein achtseitiges Fufsgestell ebenfalls von Silber angebracht, dessen Fufsleiste auf den Ecken wiederum mit Röschen verziert ist, dessen Kanten mit Pfeilerchen besetzt sind, und dessen Seitenflächen darauf gelöthetes Laubwerk schmückt. Auf diesem Postamente ruht ein Boden, auf welchem eine $23^1/_2$ *cm* hohe, aus Silber getriebene Figur der Muttergottes mit dem Christkinde steht, dessen Haupt ein Lilienkreuz und ein reifenartig behandelter Nimbus ziert, während erstere eine Krone auf dem Haupte trägt und in der Rechten einen stilisirten Straufs hält. Der Reifen der Krone ist mit Sternen belegt, der obere Rand mit Blattreihen besetzt, an denen kleine runde Scheibchen, *mallien,* hangen, und Kreuzbügel, wie Reifen gewunden, schliefsen die Krone. Ob das innerhalb derselben am hinteren Bügel befestigte silberne Glöckchen ursprünglich oder erst später hinzugefügt ist, mufs dahingestellt bleiben. Hinter der Figur sind zwei gewundene

Säulchen angebracht, deren rechtes S. Johannes Ev., Patron des Domes zu Schwerin, und deren linkes die hl. Elisabeth, Patronin der Bützower Kirche, trägt, und zwischen denselben wird der Raum gefüllt durch eine fensterartig durchbrochene Platte, welche über einer profilirten Leiste mit einer Laubwerkbekrönung abschliefst. Die Wirkung der Arbeit wird durch theilweise Vergoldung gehoben, mit welcher bedacht sind die Krone und der Kreuz-Nimbus, die Haare, die Gewandsäume, die Figürchen auf den Pfeilern, das Blattwerk des Fufsgestells und die Röschen auf diesem und auf der Plattenleiste. Auf der Platte vorwärts und links ist eine kurze Hülse von geringem Durchmesser befestigt, welche zur Aufnahme einer Kerze bestimmt sein wird.

Unmittelbar vor dem Fufsgestell ist in die Platte leicht eingeritzt: *Āno xv^c iiij · v^st xiij lot iij quentyn.* Die Arbeit ist also im ersten Jahre des Bischofs Johann von Thun fertig geworden und vermuthlich von seinem Vorgänger Konrad Loste († 24. Dezember 1503), noch in Auftrag gegeben und aus dessen Nachlasse bezahlt worden; denn dieser, welcher auch ohne Zweifel den 1503 ausgeführten Schrein des Hochaltars gestiftet hat, war guten Vermögens und soll für die Stiftskirche zu Bützow, wo die Schweriner Bischöfe residirten, überall viel gethan haben.

Zwischen Inschrift und Plattenrand ist das Merk des Meisters eingeschlagen, aber wie so häufig, nicht besonders scharf, so dafs ich irren könnte, wenn ich darin ein E und ein H derartig verkoppelt sehe, dafs von dem oberen Ende des E ein Stab über das H nach links und abwärts sich streckt, mit dessen unterem Ende ein kurzes Querstäbchen sich kreuzt. Der Eigner des Merks ist unbekannt, und, da ein Wardirungsstempel fehlt, auch dessen Heimath nicht zu bestimmen.

Dr. F. Crull.

Wallfahrts-Agraffe zu den heiligen drei Königen.

Mit Abbildung.



Die Franken bedienten sich mit Vorliebe der meistens rund, seltener gezackt gestalteten Fibula, welche vornehmlich als Mantelschliefse zum Schmucke der Krieger und der Frauen gehörte. In ihrer vornehmsten Erscheinung aus Goldblech gebildet, mit Filigran wie mit buntem Stein- und Glasschmuck in reicher Anordnung versehen, liefert sie jetzt noch (neben den Ohrringen u. s. w.) aus den Gräberfunden den Hauptbeitrag zur Kenntnifs der fränkischen Goldschmiedekunst. Die karolingische Periode scheint die Pflege dieses Schmuckstückes sehr vernachläfsigt zu haben, welches mit der romanischen Periode wiederauflebte, um bis zur Renaissancezeit in den manigfaltigsten Formen das Gewand des Soldaten wie des Bürgers, zumeist natürlich das der Frauen, zu verzieren. Aus edlen wie aus unedlen Metallen gebildet, bald gegossen, bald getrieben, bald gravirt, bald emaillirt oder steinverziert, bald rund, bald polygon, bald auf der Vorderseite bald auf der Rückseite mit der Nadel versehen, bald Mantel-, bald Hut-Dekor, galt diese Agraffe gewöhnlich als das Abzeichen einzelner Stände, Korporationen, Festzüge. Deshalb trugen auch die Pilger in der Regel diese Erkennungszeichen, die uns das Mittelalter in grofser Anzahl überliefert hat, als meistens durch Darstellungen oder Inschriften mit dem betr. Heiligthume in Verbindung gebrachte Embleme. — Die hier in nat. Gröfse abgebild. gegossene Bronze-Agraffe (die in Köln öfters gefunden wurde und zwar auffallenderweise in der Regel ohne die Nadel, die auch hier auf der Zeichnung nach einem anderen, derselben Zeit angehörigen Vorbilde beigefügt ist), zeigt in sehr edlen frühgothischen Formen zweimal die Figur der hl. Katharina und die gleichzeitige Majuskel-Umschrift ✣ IASPAR · MELCIOR · B ·, durch welche sie sich zu erkennen gibt als Wallfahrts-Insignie zu den heil. drei Königen in Köln aus dem Schlusse des XIII. Jahrh.; also gerade aus der Glanzepoche der Pilgerfahrten zu diesem hochverehrten Heiligthume.

Schnütgen.

Bücherschau.

Jos. Wilpert „Prinzipienfragen der christlichen Archäologie" mit besonderer Berücksichtigung der »Forschungen« von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. VIII und 104 S. Freiburg 1889, Herder.

Der Verfasser dieser Schrift, ein begabter Schüler Rossi's, genauer Kenner der Katakomben und tüchtig geschulter Archäologe, behandelt in dem ersten Theil, besonders gegenüber der Behauptung Hasenclever's, als sei die altchristliche Epigraphik nur eine gedankenlose Nachbildung der altheidnischen und als seien die altchristlichen Symbole und Bilder fast nur Ornamente und aus heidnischen Mustern entlehnt, deren christlicher Charakter, in dem zweiten Theile gegenüber der Schrift von Achelis „Das Symbol des Fisches" dieses tief bedeutsame christliche Symbol. Die Abwehr ist scharf, jedoch gegenüber der Ueberhebungen und der Unwissenschaftlichkeit der genannten Gegner begründet. Aber die Schrift beschränkt sich nicht auf die Widerlegung, sondern gibt auch über die genannten Punkte reiche positive Belehrung, gestützt auf genaue wissenschaftliche Kenntnifs des gegenwärtigen Standpunktes der christlichen Archäologie. Die Ausstattung der Schrift ist sehr schön, die beigefügten Lichtdrucke geben u. A. das Originalfragment der berühmten Inschrift des Abercius.

Heuser.

La vie et l'oeuvre de Jean Bellegambe, le maistre des couleurs, par Mgr. C. Dehaisnes. Lille 1890, L. Quarré, libraire-éditeur. gr. 8⁰. IV und 243 Seiten. Mit sieben Heliogravüren und einer Uebersichtstafel.

Vor wenigen Jahren hat der Verfasser, welcher in dem kirchlichen Leben wie in der Wissenschaft eine hervorragende Stellung einnimmt, sein umfassendes, auf breiterer Grundlage aufgebautes Werk über die Kunst in Flandern, dem Artois und Hennegau veröffentlicht, und bereits liegt wieder eine auf gründlicher Quellenforschung beruhende Monographie vor, welche einen der bedeutendsten Künstler Flandern's aus der Periode des Uebergangs vom Mittelalter zur Neuzeit behandelt.

Jean Bellegambe wurde zwar bereits 1862 durch eine kleine Arbeit (22 Oktav-Seiten) von dem Brüsseler Archivar Alph. Wauters in die Kunstgeschichte mit dem Nachweis eingeführt, dafs er der Schöpfer jenes grofsartigen Altarwerks aus der Abtei Anchin sei, welches seit 1857 durch Vermächtnifs auf die Liebfrauenkirche zu Douai überging. Durch L. Scheibler wurde dann (Beschreibendes Verzeichnifs der Gemälde, 1883, S. 33) der seither dem Lancelot Blondeel zugeschriebene Flügelaltar Nr. 641 des Königl. Museums zu Berlin den beglaubigten Werken des Bellegambe, »der erst neuerdings in seiner künstlerischen Thätigkeit näher bekannt geworden«, zugewiesen. Allein im Ganzen blieb Leben und Wirken des Meisters so wenig bekannt, dafs noch bei Woltmann-Wörmann (Geschichte der Malerei, 1879 bis 1888) selbst sein Name fehlt.

Mgr. Dehaisnes hatte sich bereits im Jahre 1860 mit dem Flügelaltar aus Anchin beschäftigt und verfolgte, nach der Entdeckung von Wauters, durch mehr als 25 Jahre in seinen archivalischen Arbeiten die Spuren des Meisters. Diese rastlosen Bemühungen waren in vieler Beziehung von Erfolg gekrönt. In der umfangreichen Arbeit, welche in vornehmer Ausstattung nunmehr vollendet ist, erblicken wir den Meister in seinen Familien-Beziehungen wie in seiner künstlerischen Thätigkeit. Zwar ist es nicht gelungen, über das Jahr 1504 zurück sein Leben zu verfolgen: hier erscheint er bereits verheirathet und in wohlhabenden Verhältnissen. Ebensowenig ist die Zeit seines Todes sicher zu erweisen; indes dürfte er 1533, vielleicht gar 1534, noch thätig gewesen sein. Welche Lehrer er gehabt, und welche Einflüsse auf seine Ausbildung eingewirkt haben, bleibt unaufgehellt. Seine Vaterstadt Douai hatte eine Malergilde, und zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker waren daselbst thätig. Der Reichthum der Stadt und ein der Kunst zugewandter Sinn förderte eine Menge bedeutender Kunstschöpfungen, vorab auf kirchlichem Gebiet. Bellegambe mag seine Lehre in der Vaterstadt bestanden haben. Ein längerer Aufenthalt in auswärtigen Kreisen flämischer Künstler ergab sich aus den darüber angestellten Nachforschungen nun zwar für die jungen Jahre Bellegambe's nicht, und in der ganzen Zeit von 1504 bis 1534 verlegte er ebensowenig, wie aus archivalischen Nachweisen erhellt, seinen Anfenthalt aus seiner Vaterstadt Douai. Er kann darum für die Richtung seiner engeren Heimath recht eigentlich als Typus aufgefafst werden, er insofern die flämische Kunstweise mit einer sehr bezeichnenden französischen Beeinflussung vertritt, die wohl zunächst an Amiens sich anlehnt, aber sicher auf französische Grundströmungen zurückgeht. Letztere bekunden sich in eingehender Kenntnifs des menschlichen Körpers. Mit augenscheinlicher Vorliebe gefällt sich der Meister denn auch in der Darstellung des Nackten, wobei er zwar von Befangenheit nicht frei, doch aber von gröfserem Schönheitsgefühl geleitet ist, als die eigentlich flämischen Meister seiner Zeit. Was ihm den Beinamen „*Maistre des couleurs*" bereits in alter Zeit eingetragen hat, ist nicht recht einleuchtend. Die von Guicciardini und danach von Vasari belobte Behandlung des Landschaftlichen und phantastischer Beigaben unterscheidet ihn kaum wesentlich von seinen Zeitgenossen, ist aber in seinen Werken wohl begründet. Dehnt er doch die landschaftlichen Hintergründe in ungemessene Ferne aus und belebt sie mit einem ameisenartigen Gewimmel mikroskopischer Gestalten, wie er anderseits alle erdenkbaren Teufeleien zu tollem Spuke vereinigt.

Im übrigen verknüpft sich, wie bei den meisten seiner Zunftgenossen, die Uebung des Handwerklichen mit der Kunst: Bellegambe vergoldet die Knäufe und Windfahnen der Stadtthürme von Douai, malt Wappen und heraldische Zier an den Thoren, „fafst" Architektur und Bildwerke in Farben, entwirft Vorlagen für Stickereien kirchlicher Gewänder. Wir treffen ihn auch über mühseligen Händeln bei einem Altarwerk, dessen Herstellung u. a. über sieben Jahre sich hinzieht und schliefslich wegen Reifsens der Holztafel beanstandet wird.

Nach den Forschungen von Dehaisnes dürfen nunmehr eine ganze Reihe von Altarwerken auf Belle-

gambe zurückgeführt werden. Es ist zunächst ein Triptychon zu erwähnen, das für die Abtei von Marchienne gemalt war, und jetzt sich im Museum zu Lille befindet. Daran reiht sich das gedankenreiche und vielgestaltige Altarwerk für Anchin, das aus 9 Flügeln bezw. Tafeln sich zusammensetzt, nunmehr in der Sakristei der Liebfrauenkirche zu Douai. Es stellt auf den äufseren Flügeln die Verehrung des Kreuzes dar, wozu Christus alle Stände der Christenheit einlädt. Die Deutung der eine Krone opfernden Frauenfigur auf die Madonna scheint jedoch kaum zutreffend: es ist viel wahrscheinlicher die *anima christiana*, oder etwa die christliche Vollkommenheit versinnbildet. Die Innenseite zeigt die Dreifaltigkeit von dem ganzen himmlischen Hofstaat verehrt. Nach Gedankenreichthum und Fülle der darüber ausgegossenen Ziermotive gehört das Polyptychon von Anchin zu den hervorragendsten Werken der Zeit. Ein im Jahre 1882 für das Museum zu Lille erworbenes Triptychon wird zwar Bellegambe zugesprochen; allein es dürften die von Dehaisnes dafür beigebrachten Gründe kaum genügen, alle Zweifel bezüglich der Urheberschaft zu zerstreuen. Die Darstellung des sogen. „mystischen Bades" knüpft dabei an das mittelalterliche Motiv des „Jungbrunnens" an, nicht wie Dehaisnes meint, an das eherne Meer des Alten Bundes und liefert einen Beweis von der wunderlichen Verquickung der erhabendsten Gedanken der christlichen Mystik mit den groben Freiheiten mittelalterlichen Lebens. Zwei Flügelaltäre in der Kathedrale zu Arras bewegen sich mehr in den herkömmlichen Bahnen, sind aber durch reizende Entwickelung der architektonischen Umrahmung, welche einem Meister wie Bellegambe alle Ehre macht, besonders ausgezeichnet. Von ganz hervorragendem Werth ist endlich das bereits oben genannte Altarwerk der Berliner Galerie, das die Eigenart, Vorzüge wie Schwächen Bellegambe's in durchschlagender Weise beleuchtet. Auch hier tritt in merkwürdiger Weise hervor, was man der Zeit an Freiheiten, selbst an der Stätte der Andacht, und ebenso an geschmackloser Verführung des Abstofsendsten bieten durfte. Geringere und weniger gut erhaltene Werke, deren Spuren von Dehaisnes gleichfalls verfolgt wurden, mögen hier unerwähnt bleiben.

Das Werk bietet nach der archivalischen Seite eine so vollständige Quelle zur Geschichte Bellegambe's, dafs die Kunstwissenschaft dem emsigen Forscher zu lebhaftem Danke verpflichtet ist; die Werthschätzung des Meisters wie die Zuweisung der verschiedenen Werke dürfte dagegen von der Kritik nicht durchweg getheilt werden.

Mainz. Friedrich Schneider.

Von den im letzten Heft besprochenen „Bau- und Kunstdenkmälern Thüringens", bearbeitet von Professor Dr. P. Lehfeldt, ist inzwischen eine weitere, 9 Bogen umfassende Lieferung erschienen:

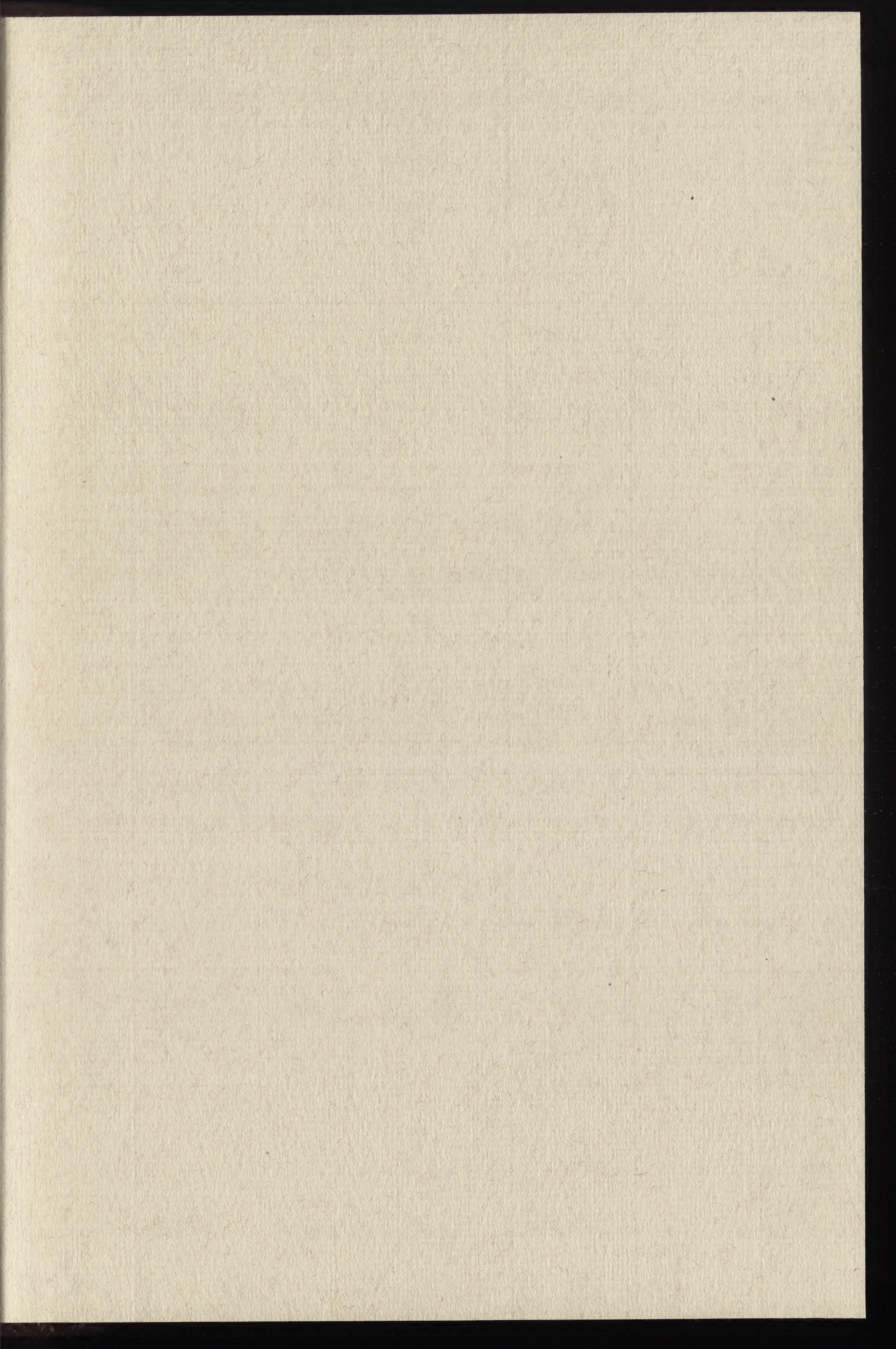
Heft VI, welches den Amtsgerichts-Bezirk Saalfeld behandelt. Die hier eingeführte Neuerung, von einigen öfters vorkommenden fachlichen Ausdrücken, namentlich Profil-Formen, das Verständnifs durch gewisse ganz einfache Bildzeichen zu erleichtern, erscheint als sehr praktisch und wird sich gewifs bewähren. — Den Hauptbeitrag, ungefähr zwei Drittel des Ganzen, liefert die Stadt Saalfeld selbst, zumeist durch ihre baulich recht bedeutende und auch in Bezug auf ihre Ausstattung merkwürdige Johanniskirche, der deswegen auch eine grofse Anzahl von Lichtdrucktafeln und Text-Illustrationen gewidmet ist. Neben ihr verdient das spätgothische Rathhaus besondere Beachtung, auch das eine und andere Wohnhaus mit ganz interessanten Details. Dafs der Bezirk eine aufsergewöhnlich grofse Anzahl von Flügelaltären und von einzelnen Holzfiguren aufweist, ist nicht mehr zu verwundern, nachdem der Verfasser in der „Zeitschrift für Thüringische Geschichte und Alterthumskunde", N. F. VI. Bd., eine Saalfelder Altarwerkstatt nachgewiesen hat, die in der Spätzeit des XV. und in der Frühzeit des XVI. Jahrh. an tüchtigen Leistungen aufserordentlich produktiv gewesen ist, wahrscheinlich unter dem Schutze und der Pflege der dort blühenden und schaffenden Benediktinerabtei. — Möge die jetzt so geschäftige Denkmäler-Statistik nach weiteren Künstlerschulen und -Werkstätten recht erfolgreich forschen!

S.

Italien. Forschungen zur Kunstgeschichte. Herausgegeben von August Schmarsow. — I. Band: S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter von August Schmarsow. Breslau 1890, Druck und Verlag von S. Schottländer.

Diese Forschungen eröffnet der Verfasser mit einer (248 Textseiten und 25 Abbildungen umfassenden) sehr gründlichen und interessanten Studie über Sankt Martin von Lucca, d. h. über das diesen Heiligen mit dem Bettler darstellende lebensgrofse Reiterbild von Marmor an der reichen romanischen Fassade des Domes von Lucca. Trotz seiner hohen kunstgeschichtlichen Bedeutung wird es nur und zwar in geringschätzigem Sinne von Crowe und Cavalcasalle erwähnt, die es um 1204 entstanden sein lassen, und in durchaus anerkennender Weise von Enrico Ridolfi, der es in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh. versetzt, so dafs die wichtige Frage entsteht, ob es vor oder nach Niccolo Pisano entstanden sei. Diese Frage prüft der Verfasser an der Hand der Baugeschichte des Domes, sowie durch Vergleichung dieser Figur mit früheren, gleichzeitigen und späteren Bildwerken zunächst in den Nachbarstädten Toskanas, sodann in anderen Provinzen Italiens. Die sehr eingehende und gründliche Prüfung bezieht sich zunächst auf die Bildnerschule Lucca's im XII. Jahrh., weist dann die Thätigkeit von Guido da Como am Dome in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. nach, untersucht demnach das weitere bildnerische Schaffen an demselben kurz vor der Mitte des Jahrh., um im Anschlusse daran die bezügliche Wirksamkeit von Niccolo Pisano festzustellen. Unmittelbar vor ihn stellt der Verfasser als den hervorragendsten Zögling der Comaskenschule den Urheber der St. Martinsgruppe. Die Beleuchtung und Aufklärung, welche bei dieser Untersuchung die ganze romanische und gothische Plastik Italiens erfährt, ist eine frappante, die ganze streng wissenschaftliche Art der Prüfung eine sehr lehrreiche und anregende.

D.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00612 9635

